

Université de Montréal

Éléments pour une esthétique de la chair.
L'art tel un boucher au temps de la viande libre.

Par Martin Tailly

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences en vue de

l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)

en littérature, option Études littéraires et intermédiales

Mars 2017

© Martin Tailly, 2017

Résumé

À l'extérieur des villes, les abattoirs sont des lieux où la cruauté qui est aux fondements de nos sociétés reste cachée. Là, la chair de l'animal, mené avec le troupeau pour être égorgé, par sa transformation en viande est réifiée et oubliée, perd son caractère particulier et individuel, devient propre à une consommation sans remords. La même réification atteint aujourd'hui l'homme. Dans sa dépendance à la technique, dans sa volonté de ne pas voir et de dissimuler à son propre regard les cruautés qui inévitablement heurtent sa chair, de neutraliser tout affect, l'homme est devenu « chose », « viande à abattre », individu perdu, inconscient, au sein du troupeau. Un nouvel idéalisme l'éloigne toujours plus de la réalité matérielle pour le conduire vers une abstraction rassurante où la violence et la mort lui sont épargnées. Face à cet engourdissement et à cet aveuglement de la conscience, seul l'art est à même de réveiller la chair en son ambiguïté, en sa vie, et de donner à voir du réel la cruauté refoulée: non pas la science ou la philosophie, qui dans l'élaboration de leurs concepts nient la réalité concrète du particulier (soit la possibilité de sa douleur), mais un art qui s'attache à représenter de façon sans cesse nouvelle ce réel changeant et multiple.

Cette thèse veut par conséquent penser et théoriser une esthétique de la chair comme *potentiel de résurrection* de la chair réifiée (savoir : la viande) par l'art ayant su rendre concrète la vérité. L'esthétique de la chair (des œuvres d'art représentant une certaine cruauté) s'oppose donc à une esthétique de la viande (l'art dissimulant cette cruauté, n'arrachant pas le corps à son abstraction, à sa viande). Ce sont les figures, récurrentes, et toujours davantage à

mesure qu'on avance dans le XX^e siècle, de l'abattoir, de la viande, de la chair techno-réifiée, dans la littérature et la philosophie modernes et dans l'art visuel (dans les œuvres de Kafka, de Döblin, de Bacon, de Franju et de Pynchon, etc.), qui m'ont permis d'élaborer cette esthétique de la chair. L'horreur produite par les œuvres de mon corpus n'est pas vaine provocation. Mais prise de conscience, savoir, contact avec une cruauté que l'on peut chercher à oublier, ce qui est bien naturel, mais qu'il faut pourtant reconnaître si l'on ne veut s'y livrer malgré soi. Il y a dans l'horreur mise en scène par ces œuvres quelque chose de l'ordre d'une vérité, qu'il faut reconnaître pour pouvoir la dépasser. L'esthétique de la chair se met au service d'une telle vérité et de son possible, de son *impossible* dépassement.

Mots clés: esthétique de la chair; esthétique de la viande; abattoir; cruauté; abstraction.

Abstract

Out of the cities, slaughterhouses are places in which cruelty, a cruelty fundamental to our societies, is concealed, remains unseen, as if not existing. There, the animal, led to be slaughtered, is transformed from flesh to meat: its flesh, reified, bloodless and abolished in the process, into a guiltless to be swallowed product. The same thing, the same reification is happening to man. In his relation to technology, in his will to not-see and to screen away, at least from his own gaze, cruelties which hurt him in his flesh, to neutralize all affect, man has become a « thing », « meat in the making », lost himself, mindless, one with the cattle. A new idealism takes him away from material reality – to drive him toward a reassuring abstraction where, so he thinks – without really thinking, he is safe from violence and death. In the face of this numbing and blinding of the mind, art only can awake the flesh to all its ambiguities, its life, and can make visible reality's repressed cruelty: nor science nor philosophy, which tends to subsume any particular and concrete reality (pain becoming a concept of pain), but an art that represents this reality in a constantly new and changing way.

This thesis strives to think theorize conceptualize an aesthetic of the flesh as a potential resurrection of the reified flesh (i.e. meat) by art that concretizes reality. The aesthetic of the flesh (of works of art depicting forms of cruelty) wants to oppose an aesthetic of the meat (the art concealing cruelty, leaving the body to his abstraction, to his *free meat*). It is the figures, always ever more present as the 20th century advances, of the slaughterhouse, the meat, the techno-reified flesh, in modern literature, philosophy and visual arts (in the works of Kafka, Döblin, Bacon, Franju, Pynchon, etc.), that will help me create and conceptualize this aesthetic

of the flesh. Horror produced by these works of art is not vain provocation. But an awareness, a knowledge of a cruelty that we tend, it's only natural, to repress but that we have to acknowledge if we don't want to be unknowingly subject to its devise. There is in the horror staged by these works something of a truth, that we have to recognize if we want to go beyond it. The aesthetic of the flesh endeavours to such a truth and its possible, its *impossible* going further.

Key words: Aesthetic of the flesh; aesthetic of the meat; slaughterhouse; cruelty; abstraction.

Table des matières

Résumé	ii
Abstract	iv
Table des matières	vi
Aparté	8
Section 1. Résurrection esthétique de la chair	
Chapitre 1. Non-Lieu / Meatspace	29
Chapitre 2. Le concept de viande	46
Chapitre 3. L'expérience fantasmagorique	63
Chapitre 4. Comme une résurrection esthétique de la chair	97
Section 2. Procès esthétiques de la chair	
Chapitre 5. L'abstraction esthétique en ses effets de chair	146
Chapitre 6. Le sans-viande de la création	167
Chapitre 7. Non-Lieu / Meatspace 2 (Outro) : Le destin d'abattoir	203
Bibliographie	232

*à Marie-Ève
à Catherine
à Carole*

Aparté

Confidences-conventions arrachées à la chair, À la chair arrachées ossature-intention

C'est la chair qui est homme en premier lieu.

Tertullien

Il ne reste qu'un contenu de la nature : il n'y a plus rien de vivant. Tout ce qui est doit être ravalé au niveau d'une vie qui est la mort, la domination abstraite.

Theodor W. Adorno

De tout ceci en quelque sorte exhumer après coup le squelette.

Moins plonger les mains en la putréfaction de la terre que, corrosif, laisser l'esprit arracher à sa complexité la chair et décharner la matière et en blanchir les ossements.

Telle simplification, telle réduction à l'os n'est pas si simple là où, je ne le sais que trop, même un simple squelette procède de combien d'autres encore ! où combien encore seulement sont morts pour donner forme et chair à celui-là !

Et qu'on songe, un instant seulement, et à tel squelette encore, et fatalement, il apparaîtra que toute idée, même la plus simple, recouvre, dissimule en vérité tout un charnier. — Jamais qu'un simple squelette, mais une constellation d'ossements – un ossuaire d'éléments. Puis cette difficulté de réduction à l'os se trouve encore exacerbée, elle se trouve encore *davantage* exacerbée, du fait même que c'en est l'enjeu fondamental – à cette thèse – que d'y résister; que c'est à la chair même, à sa régénérescence esthétique, que s'est attachée, et comme œuvrant toujours à l'avenir de sa pensée, cette thèse, et que s'attache encore ici,

quoique rétrospectivement et devant paradoxalement œuvrer à sa re-mise à mort et réduction squelettique, ma pensée; du fait même que la chair, en tant qu'un résidu importun de vie, s'oppose au simple squelette de vérité, au « monde [ainsi – et *de la meilleure science*] *simplifié*, artificiel de bout en bout, recomposé à souhait, falsifié à souhait¹», et qu'à ainsi *montrer l'os*, savoir : en épure, on risque — pour le dire avec et contre Artaud — de *perdre la viande en passant*.

Mais la science le veut, cet os, et, le voulant impérieusement — la charognarde brûle de ronger son os ! — exige qu'on perde de vue la chair et, pour cela, procède à quelque réification. « *For, what is worse, knowledge is made by oblivion ; and to purchase a clear and warrantable body of Truth, we must forget and part with much we know*². » Il est, de fait, toujours un tel coût à telle vérité, à l'autorité d'un tel corps *simplifié*, d'un tel corps *scientifiquement falsifié* « vérité » toujours un tel coût (en monnaie – vivante – et faite d'oubli – et qui défait), que toute remembrance recomposée souvenir en catégories admissibles — « *we would be content, with Plato, that knowledge were but remembrance*³» — se paie d'un démembrement : il faut que s'abatte au corps encore intègre et non encore *élucidé* de la *vérité*, inéluctable, un coup de hache — que l'artiste, lui, réserverait plutôt à cette même conscience réifiée par telle vérité —, et l'ébrancher et s'y demembrer-découper en quelque sorte soi-même tronc et, à cet autre corps, la vérité en tronçons – de viande – en certaine linéarité. Ainsi

¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, Paris, Flammarion, 2000, p. 74.

² BROWNE, Thomas, *Pseudodoxia Epidemica*, dans *The Prose of Sir Thomas Browne*, coll. « The Norton Library Seventeenth-Century Series », New York, W. W. Norton & Company, Inc., 1972, p. 97.

³ *Ibid.*

peut-on seulement satisfaire, non pas *les yeux de chair*, mais *l'œil de la raison* (*occhi della ragione*).

Et si l'esthétique de la chair sait ses éléments, sa composition en éléments, résister à cela, répugner à former ainsi, à donner l'apparence de former une totalité, son squelette / ses squelettes ne se voulant dégauchir ni s'assembler en parfait spécimen, en généralité, ils se mettent, intentions-prétextes ayant d'emblée en vue leur dépassement, à mort eux-mêmes, qu'y puisse croître et s'agglomérer quelque chair.

« La vérité, écrivait Benjamin, est la mort de l'intention⁴. » Intention que la matière — qui le réel, qui le langage, qui la chair — ne doit en aucun cas laisser indemne, mais au contact de laquelle l'intention se doit elle-même moins elle-même et plus concrète de plus en plus concrète en sorte de *vérité rendue concrète* – objectiver, en quelque sorte dialectiquement objectiver : et mourir et devenir, et transformer et dépasser, et non pas, en telle expression empreinte de tel mépris idéaliste, et tel Hegel à la matérialité privilégiant d'abord et avant toute incarnation l'Idée, *aliéner* seulement *dans le sensible*. D'intention le squelette, qu'il faut bien à la vie, à la chair hasarder, et d'une certaine non-intentionnalité — *chair-détritus au hasard jetée, abandonnée : le plus bel ordre du monde* —, « finit comme toute bonne chose sur terre [c'est-à-dire comme toute bonne chose jusqu'au bout d'elle-même en allée], *en se supprimant soi-même*⁵». (C'est là aussi chez les premiers romantiques allemands le point où l'ironie doit pousser la critique, la théorie.)

⁴ BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, coll. « Champs », Paris, Flammarion, 2000, p. 33.

⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *La généalogie de la morale*, coll. « Livre de poche », Paris, Librairie Générale Française, 2000, p. 146.

Étant admis qu'elle participe de quelque scientifique, de quelque *juridique* propitiation et puisse, éclairant de cette thèse quelque chose comme l'impulsion première, en faciliter la compréhension – et la mécompréhension ; ma déclaration d'intention(s), et c'est à souhaiter, et c'en sera comme le sceau de réussite, devrait par la suite s'avérer *lettre morte*, non de par son inexactitude, mais parce que la réduction à l'os n'est jamais l'œuvre (essentiellement digressive et de matières déplacées constellée), n'en est jamais garante, qu' « un vrai bâtiment, comme l'écrit Loos, ne fait aucune impression en image, porté sur un plan⁶ » ; elle doit mourir en sa réalisation effective qui son squelette s'est absorbé, même si autant que je l'ai pu, je l'ai, de fait, d'emblée pensé, ce squelette, en opposition à la vérité de l'os et comme paradoxe propre à mourir-né.

Ainsi retirer le squelette deux fois morts déjà – comme je m'y apprête, c'est, il importe d'y insister, pour que soit ce squelette envisagé avec la prudence d'ordinaire réservée à l'apparence, trahir le devenir de la réalisation effective sur « fondations mouvantes⁷ » et sues telles au profit d'une fouille de type archéo-*teléo*-scientifique. Et le serpent de la Science a beau chanter la piété de son abstraction, la nudité de l'os (quand même feindrait-il, ce faisant, d'en appeler à la concupiscence), c'est pour mieux séduire — *moi je suis réifié, immatérialisé, vendu au péché*, dit-il en vérité — et c'est pour mieux posséder : *When the lazy syncopation / Of the music softly moans / 'Tain't no sin / To take off your skin / And dance around in your*

⁶ LOOS, Adolf, *Ornement et crime*, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 84.

⁷ NIETZSCHE, Friedrich, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », dans *Œuvres philosophiques complètes. Tome I, volume II. Écrits posthumes 1870-1873*, coll. « Œuvres philosophiques complètes », Paris, Gallimard, 1975, p. 283.

bones. Ceci dit, je veux bien me mettre à nu et à mort la thèse, je veux bien danser et me commettre. Allez ! en avant le squelette !

*

* *

L'os-problématique et l'écriture de la chair

Cependant de nos jours l'abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant le choléra. Or les victimes de cette malédiction ne sont pas les bouchers ou les animaux, mais les braves gens eux-mêmes qui en sont arrivés à ne pouvoir supporter que leur propre laideur, laideur répondant à un besoin maladif de propreté, de petitesse bilieuse et d'ennui : la malédiction (qui ne terrifie que ceux qui la profèrent) les amène à végéter aussi loin que possible des abattoirs, à s'exiler par correction dans un monde amorphe, où il n'y a plus rien d'horrible et où, subissant l'obsession indélébile de l'ignominie, ils sont réduits à manger du fromage.

Georges Bataille

Lieu par excellence d'une cruauté fondamentale instituant nos sociétés, l'abattoir doit être compris dans ce qu'il a de paradoxal : « Les villes commencent, écrit Pynchon dans *Mason & Dixon*, le jour où les Murs des Abattoirs sont élevés, afin de dissimuler le Sang et les Effusions de Sang, les Cris des Animaux, les Odeurs et la Souillure, aux Citoyens devenus fragiles déjà devant les Réalités de la Campagne⁸. » En lui la présence-confluence de la chair à abattre, à transformer en viande se renverse en oubli, en dissimulation de la chair. L'abattoir comme lieu par excellence de la cruauté est aussi celui qui permet à la société de refouler son fondement. Et ce, au contraire même des œuvres d'art véritables (qu'on pense seulement à celles de Kafka, de Döblin, de Bacon, de Franju, de Pynchon) qui s'attachent à représenter de

⁸ PYNCHON, Thomas, *Mason & Dixon*, New York, Henry Holt and Company, 1997, p. 289.

façon sans cesse nouvelle — puisque « le réalisme est à réinventer [...] continuellement à réinventer⁹» — ces figures cruelles de l'abattoir, de la viande, de la (mise à) mort, pour mieux éveiller la chair en son ambiguïté et donner à voir du réel le refoulé.

À une époque où l'on péroré à n'en plus finir une sorte de babil pour bétail — lui-même participant de la déréalisation — vantant des marchandises les bienfaits de la dématérialisation (il en est, certes, mais là n'est pas mon propos), où l'on voit — ou plutôt : ne voit pas — la plupart de nos biens transiter de façon immatérielle, sinon l'être eux-mêmes, il pourra sembler intempestif ou rétrograde, du moins à un œil trop épris de son temps et qu'a la culture de masse énucléé, de vouloir penser la réification de l'homme, c'est-à-dire sa transformation en chose, la « grégarisation [de ses] affects¹⁰» et, pour cette raison, son incapacité à devenir sujet, à se former un moi bien à lui. Mais cette pensée qui a de longtemps été une préoccupation de la philosophie matérialiste s'avère nécessaire plus que jamais, car la dépendance grandissante de l'homme, sinon son asservissement, à la technique ne le réifie-chosifie-grégarise, ne le *mobilise totalement* pas moins à mesure que lui-même se perçoit pur esprit. Comme le dit Günther Anders, « Ce n'est pas à l'époque du matérialisme que nous vivons, comme s'en plaignent les esprits bornés, mais à celle du second platonisme. Pour la première fois aujourd'hui, à l'époque de l'industrie de masse, l'objet particulier a effectivement un degré d'être inférieur à son "Idée", à son *blue print*¹¹. » Le matérialisme a

⁹ BACON, Francis, dans David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Londres, Thames & Hudson, 1993, p. 172.

¹⁰ KLOSSOWSKI, Pierre, *Nietzsche et le cercle vicieux*, coll. « Essais », Paris, Mercure de France, 1990, p. 222.

¹¹ ANDERS, Günther, « L'obsolescence du matérialisme », dans *L'obsolescence de l'homme. Tome II. Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle*, Paris, Fario, 2011, p. 39.

ainsi pactisé avec cette vie présente de l'image et de l'Idée : la matière pour lui n'a jamais été qu'une idée, une abstraction, *la matière en général*, sans contenu propre, plutôt que la matière déterminée sous une forme particulière, la chair humaine, ou son sang — *un jus tout à fait particulier*, disait Goethe. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Surya propose le terme *matériologie*, qu'il reprend de Jean Dubuffet, pour penser ce que le matérialisme a échoué à penser. *Matériologie* indique le caractère concret et matériel du logos : de la pensée comme de l'œuvre. Son rapport étroit au réel. Et ce n'est pas un hasard si ce terme provient de l'art. Car celui-ci permet de penser l'impossible de la philosophie (laquelle, nous dit Surya, à vouloir trop rester dans les hauteurs refuse souvent de penser l'impureté, le corps, la chair, l'immonde), ce qui explique la nature esthétique même de cette thèse — l'esthétique étant la philosophie qui cherche à penser par ce que l'art comme matériau, l'art en son irréductibilité, donne à penser¹², c'est-à-dire par cela même qui lui permet d'aller outre ses impossibilités rationnelles et philosophiques, par-delà le philosophique lui-même, du moins idéalement. De l'art l'esthétique doit apprendre à ne pas se subsumer l'irréductible, à laisser ses concepts s'agencer en quelque sorte imparfaitement, comme autant d'éléments vivants – de devenir (ce qu'indique le fragment d'Héraclite cité ci-haut – dans sa version non expurgée et dite

¹² Nietzsche — autre penseur sans lequel serait impensable cette esthétique de la chair — croit la matérialité, et il en fit l'expérience à même ces états valétudinaux, question de proximité esthétique à l'objet *réel*, de proximité *au monde informe et informulable du chaos des sensations*, dont la représentation, toujours artificielle, et pas seulement l'artistique, je veux dire : pas seulement celle commise par de véritables artistes, consiste nécessairement en la translation-transposition, *saut complet d'une sphère à une autre*, de stimuli sensoriels et d'impressions — toute représentation étant toujours-déjà le fruit d'un tel procès esthétique, toujours plus ou moins une falsification, fût-elle *simplement*, donnant l'impression de sa simplicité et immédiateté, physiologique. La pensée même, en tant qu'un acte de chair, s'avère une telle opération esthétique. Et le philosophe s'il veut bien atteindre au réel, à savoir : s'il veut approcher de la *vérité*, de l'inattingible, doit être consciemment artiste et savoir mesurer la validité esthétique de sa pensée, de sa création langagière. *Keine Poesie, keine Wirklichkeit*, écrit Schlegel. Sans création langagière (sans l'intermédiaire d'un quelconque langage – même physique), il n'est pas de réalité, aucune saisie.

corrompue), et au plus près le chaos de l'affect-et-matière visant, sans se complaire en la tranquillité des axiomes ni chercher le réconfort du système, mais plutôt même satisfaire l'« *unavoidable paradoxologie*¹³», le logos allant paradoxalement contre la nature dogmatique, contre la nature assertive du logos-raison et, à ce titre, et c'est là ce qui m'empêche de faire mien le concept *matériologie*, il vaut mieux se détourner de la tradition et ne pas assimiler le langage à quelque *logos* (même propre à la matérialité), puisque comme le dit Adorno, « il y a en elle [la connaissance discursive] quelque chose qui résiste à la connaissance rationnelle¹⁴», et qu'associer Verbe, Parole et raison fut pour la philosophie — et beaucoup moins pour la pensée — une sorte de bénédiction, qui soumit jusqu'à la puissance de Dieu à une *ratio* – divinisée).

Dans sa critique du matérialisme idéaliste (plus exactement, dans la section « Matérialisme sans images » de la *Dialectique négative*), Adorno indique : 1°) la nécessité de penser la chose même, non par des images ou reflets de la chose (ce qui reconduit subrepticement au culturel), mais par la médiation et remédiation du seul penser qui doit aller à la chose même ; 2°) surtout ceci que « la nostalgie du matérialisme serait la résurrection de la chair¹⁵». Cette thèse entreprendra donc de penser l'esthétique de la chair comme *potentiel de résurrection* de cette chair réifiée (savoir : la viande) par l'art ayant su rendre concrète la vérité : « seul l'art est peut-être en mesure de satisfaire cette réflexion hégélienne que Brecht

¹³ BROWNE, Thomas, *Pseudodoxia Epidemica*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴ ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique* suivie de *PARALIPOMENA : Théories sur l'origine l'art*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 37.

¹⁵ *Id.*, *Dialectique négative. Les vacances de la dialectique*, coll. « Petite Bibliothèque Payot », Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 252.

choisit pour devise : la vérité est concrète¹⁶». Il ne s'agira pas de s'attacher à n'importe quel art, mais plutôt à un art qui, s'il ne correspond pas tout à fait à l'art matériologique ou bas matériel, a bel et bien à voir avec leur fondamentale impureté, mais dont le propre serait son aptitude à capter l'apparition matérielle (la matérialité n'est plus en la *meatspace* un donné), une apparition matérielle faite, oui, de *matières déplacées*, mais aux prises surtout, aux prises toujours avec l'abstraction, montrant l'effet de l'abstraction sur la matérialité et dénonçant, selon l'expression d'Adorno, l'apocryphe de tout idéalisme (littéraire et visuel), et qui rappelle l'homme réifié à son corps, et lui redonne, fût-ce temporairement, ses *yeux de chair*.

L'œuvre *de chair* ne fait pas que donner à penser. Ce n'est pas à la tête seule qu'elle s'adresse : Il ne s'agit pas de montrer à qui ne peut voir, mais de donner à voir en faisant plus que montrer. Elle agit elle-même sur la chair du lecteur, sur sa sensation, obéissant ainsi à sa propre nécessité, matérialiste et figurative-abstraite, laquelle ne pose cette question que pour y répondre par la négative : *une pensée libre de toute oppression physique est-elle quelque chose de réel ?* Bacon le dit, qui insiste, dans ses entretiens, sur une nécessaire « brutalité du fait¹⁷» : l'art doit être aussi cruel que l'est la vie et ainsi représenter une surface d'identification et de répulsion critiques où les figures humaines et animales auront toujours, bien évidemment, la préséance.

Répondant en quelque sorte à cette thèse de Bacon, ce sont les figures, récurrentes, et toujours davantage à mesure qu'on avance dans le XX^e siècle, de l'abattoir, de la viande, de la chair techno-réifiée, dans la littérature moderne et dans l'art visuel, qui me permettront

¹⁶ ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷ BACON, *op. cit.*, p. 182.

d'élaborer une esthétique de la chair. La pensée littéraire, artistique, liée à un affect puissant, un choc, permet seule cette illumination temporaire, cette réalisation jusqu'en son corps et toujours à recommencer. Artaud affirme, à propos de l'esthétique de la cruauté : « faire revenir [les lecteurs/spectateurs] par l'organisme jusqu'aux plus subtiles notions¹⁸», et encore ceci : « la violence et le sang ayant été mis aux services de la violence de la pensée¹⁹».

C'est dire que « Seule la souillure sera[it] résurrectrice²⁰» d'une *matière qui pensât*, et la viande, l'abattoir seraient éminemment caractéristiques de cela (dans l'œuvre de Bacon, la crucifixion côtoie toujours la viande en sa matérialité re-suscitée). Seul ce qui souille (viande, sang, violence, cruauté) convient à ce que Georges Bataille a appelé *bas matérialisme* (matérialisme sans idéal), et que Surya préfère appeler, lui, *matériologie*, matière de la vie nous plongeant, en même temps que dans son horreur, dans l'horreur de notre corps s'éveillant à cette horreur qu'est la mort en nous. L'horreur produite par les œuvres de mon corpus n'est pas vaine provocation. Mais prise de conscience, savoir, contact avec une cruauté que l'on peut chercher à oublier, ce qui est bien naturel, mais qu'il faut pourtant reconnaître si l'on ne veut s'y livrer malgré soi. Baudelaire, lui, appelle cela *conscience dans le mal* et dit de cette conscience de soi qu'elle seule est à même de nous mener au *bien* — une fois qu'on l'a reconnue. Il y a dans l'horreur mise en scène par ces œuvres quelque chose de l'ordre d'une vérité, qu'il faut reconnaître pour pouvoir la dépasser. L'esthétique de la chair se met au service d'une telle vérité et de son possible, de son *impossible* dépassement.

¹⁸ ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son Double*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 554.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ SURYA, Michel. *L'imprécation littéraire. Matériologies I*, Paris, Farrago, 1999, p. 77.

Il faut bien le comprendre : il s'agit moins ici d'analyser exhaustivement quelques œuvres (pour en retirer des connaissances), voire un corpus que j'aurais, pour mieux circonscrire l'incirconscriptible, limité et restreint — *aucune œuvre ne coïncidant parfaitement à mon élaboration esthétique, il fallut recourir aux potentialités du multiple, du montage* — que de faire affluer, en s'assurant de la cohérence de leurs entrechoquements, abondance d'éléments contradictoires et éclectiques afin de nourrir, et sans en surmonter la contradiction, un penser, celui d'une esthétique de la chair, et de la théoriser, elle, sans jamais même chercher, du moins plus qu'il n'en faut, à en fixer les concepts (*viande libre, perversion esthétique, yeux de chair*, etc.), c'est-à-dire, telle à une charogne la putréfaction, les laissant *comme* croître au gré du devenir (et ce laisser-aller, qui ne l'est à vrai dire pas et se montre quasi intenable, exige une rigueur forcenée en la mise en forme, ici digressive, et où, sous-jacentes, tectoniques, irrésistibles, les forces d'attraction de telle pensée esthétique doivent, « méthodiquement non méthodique²¹», méthode-détour²², fruit d'une « méticuleuse désordonnance²³», retenir ensemble chaque point de la construction-constellation. *Éléments pour une esthétique de la chair* – non parce que celle-ci serait à compléter par suite d'autres éléments, lesquels, dans les faits, pourraient bien s'accumuler à l'infini, mais parce que telle esthétique, s'appuyant sur la basse matérialité de ses éléments-déchets-culturels, n'a jamais visé à une pleine et parfaite totalité — celle-ci allant même à l'encontre de la chair, réfractaire

²¹ *Id.*, « L'essai comme forme », dans *Notes sur la littérature*, coll. « Champs essais », Paris, Flammarion, 2009, p. 17.

²² BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 24. « *Die Methode ist Umweg.* »

²³ MELVILLE, Herman, *Moby-Dick*, dans *Redburn. White-Jacket. Moby-Dick*, New York, The Library of America, 1983, p. 1180. « *There are some enterprises in which a careful disorderliness is the true method.* »

—, n’a jamais visé à cet ethos de scientificité qui, plutôt qu’à les monter et relier comme elle sans vouloir leur indépendance arracher, l’aurait forcée à subsumer-instrumentaliser *ces* éléments en *ses* éléments.

Mais ceci relève tout autant de la méthode que du style. Le style, à bien des égards, le style, pour beaucoup, c’est *la* méthode. Schlegel — en raison d’une tout autre esthétique, soit ! mais d’une esthétique qui comme la mienne cependant affirme, et pour quelque énonciation, et pour quelque présentation, et de quelque véridicité que ce soit, la nécessité d’en passer par un travail sur la langue, véritable, par une *Dichtung* à son objet devant satisfaire et sans céder jamais à mimétisme vulgaire —, Schlegel, dans ses *Fragments critiques*, écrit :

La poésie ne peut être critiquée que par la poésie [et rappelons que, pour lui, tout art, tout langage est poésie, et que, pour Novalis, la poésie est « forme d’action spécifique de l’esprit humain²⁴»]. Un jugement artistique [*Kunsturteil* : un *jugement artistique* lui-même, est-il permis d’équivoquer, toujours *procès esthétique*], qui n’est pas lui-même une œuvre d’art, soit par la matière [*im Stoff*, en son étoffe], comme présentation [*Darstellung*] de l’impression nécessaire en son devenir, soit par une belle forme [*schöne Form*], soit, dans l’esprit de l’antique satire romaine, par un ton libéral, n’a aucun droit civique dans l’empire de l’art²⁵.

Ainsi ai-je voulu m’extraire – et mon langage – à condition d’esclave, puis tout au long de cette thèse (hormis, il est vrai, en cet aparté justificatif) tenté la correspondance impossible entre théorisation esthétique de la chair et son écriture-mise-en-scène-présentation. Et d’une certaine façon, ce que j’en puis dire, du style, est superfétatoire, qui, au chapitre 4, alors que m’occupe la possibilité même d’une *expression matérielle intense*, notion détournée de son

²⁴ NOVALIS, cité dans Georg Lukács, « La philosophie romantique de la vie », dans *L’Âme et les Formes*, coll. « Bibliothèque de Philosophie », Paris, Gallimard, 1974, p. 84.

²⁵ SCHLEGEL, Friedrich, *Fragments*, coll. « en lisant en écrivant », Paris, José Corti, 1996, p. 124. Penser ainsi, c’est poser un jugement sévère mais juste sur la valeur de la littérature secondaire académique, c’est faire une distinction éclairée, tel, plus tard, Benjamin, entre connaissance et vérité.

sens premier et deleuzien, va beaucoup plus en profondeur que je ne peux le faire ici et maintenant. Disons donc, tout d'abord, je veux dire : pour l'instant, ceci, que, la matérialité recherchée n'ayant plus rien de naturaliste, c'est l'impureté de la langue seule qui sait attirer le regard sur la matérialité-artificialité même du langage (*Unnatur des Wortes*, écrit Beckett) ; l'impureté, c'est-à-dire ce qui, selon Nietzsche, rompt l'habitude ou l'usage, considérés comme pureté, du langage, sa tranquillité comme sédimentée, d'images et de métaphores de longtemps en topos sclérosées; ce qui s'approche au plus près, malgré son artificialité, du magmatique chaos des impressions.

Privilégiant, particulièrement dans la première section de cette thèse, de longues périodes qui, allant à la pêche à la vérité, cherchant à observer d'un objet tous les côtés, se reprenant-s'interrompant-se-disloquant en temporalités multiples comme irrationalisé chez Bacon l'espace-temps, travaillent à ne pas s'enfermer en l'intention, à sans cesse en elles mettre l'intention en suspens — « *Half my painting activity is disrupting what I can do with ease*²⁶ » —, afin qu'en la discontinuation ces phrases composant qui vont critiquement, toujours critiquement, à l'encontre du contrôle de la tête, surgissent et s'assemblent matières déplacées, l'imprévu, le choc de la nouveauté – d'une apparition matérielle comme captée à son filet, — je souhaite ainsi m'opposer à moi, me veux déjouer et libérer d'être instrument reproducteur d'une pensée – pour moi : prépensée – et par moi : limitée, « je prends la plume pour l'avenir de ma pensée — non pour son passé [...] non pour doubler ce qui a été²⁷ ». Et cela, savoir : cette nécessaire volonté de s'opposer à soi-même et ses instincts, se voit

²⁶ BACON, Francis, *op. cit.*, p. 91.

²⁷ VALÉRY, Paul, *Cahiers 1894-1914. Tome V*, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 1994, p. 366.

prolongé en cet autre aspect de mon écriture : la tentative de parvenir à une expression idiosyncrasique, tout à fait idiosyncrasique, non pas tant composée de *ma* seule pensée — « Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer²⁸» — que composant d'un penser la monstration-nouveauté, elle-même s'articulant, en de sorte de négatifs-négativités cinématographico-dialectiques, par montage d'éléments hétérogènes (d'images et de citations dont le heurt doit donner à voir), voire *hétérologiques*, tel de Baudelaire le chiffonnier-artiste se mettant à l'œuvre — « les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant [pour mieux et à même son refoulé donner à lire l'histoire]²⁹». L'idéal d'un tel montage littéraire, dont le projet *Passagen-Werk*, « travail d[evan]t développer à son plus haut degré l'art de citer sans guillemets », eût été un des plus formidables exemples philosophiques — cherche à rendre caduc la notion même de plagiat³⁰, et dans une moindre mesure, de propriété. Ainsi de par sa visée mon écriture se réclame-t-elle d'une certaine parenté avec les diverses techniques de montage littéraires et cinématographiques, d'un Kraus, d'un Eliot, Döblin, Brecht, Benjamin, d'une Jelinek ou du Godard de *Histoire(s) du cinéma*.

Je dirai un mot seulement au sujet des notes de bas de page, à propos de leur caractère sciemment intrusif-digressif, qui entend faire perdre — pour l'y mieux replonger — au lecteur le fil, accidenté, d'une pensée et de sa lecture, puis le forcer, abîmé, irrité, de considérer ce qui,

²⁸ BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages*, coll. « Passages », Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 476.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ « *One of the surest of tests is the way in which a poet borrows. Immature poets imitate ; mature poets steal ; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different.* » (Eliot, T. S., « Philip Massinger », dans *The Sacred Wood*, New York, Alfred A. Knopf, 1921, p. 114.)

essentiel au texte, est par celui-ci en marge rejeté, ce passage d'un corps de texte à l'autre, plus souverain, comme à son *extériorité* — la page elle-même une hiérarchie ; elles font se jeter la fluxion du sang-de-la-*généralité*, celle du cours abstrait et en saccades de la pensée, en la particularité de *matières déplacées*, qui, de fait, ne se détachent pas tant elles-mêmes de cette *généralité* qu'elles la nourrissent en éléments et l'abreuvent en concrétude. Tendant davantage à la spécificité — à recueillir l'analyse d'œuvres spécifiques propre à donner cette impression d'unité à laquelle se refuse le corps du texte —, ces notes ont bien souvent l'indépendance du fragment. Le corps du texte se nourrit de cette chair pour matérialiser sa propre chair abstraite, et la reprise de la phrase, interrompue, en tient compte, de cette halte, qui n'était pas qu'un aparté, en elle s'y déjectent certains de ses éléments comme le retour empreint de concrétude du refoulé.

*

* * *

Réduction arthrologique

A mere anatomy, a mountebank
[*Un simple squelette, un charlatan*]
William Shakespeare

Cette thèse est construite selon une division bipartite : l'esthétique de la chair contre l'esthétique de la viande. La première section, *Résurrection esthétique de la chair*, comprenant les quatre premiers chapitres, consiste en la théorisation-élaboration d'une esthétique de la chair (et de certains concepts permettant de la mieux penser) propre à éveiller à ses *yeux de chair* la chair réifiée (savoir : la viande) et ainsi mieux donner à voir en l'abstraction du réel. Cette première section s'oppose à la seconde, *Procès esthétiques de la viande libre*, qui, elle,

procède à l'évaluation d'*éléments* et de processus esthétiques — eux-mêmes groupés et montés autour de trois grands centres (Abstraction de la chair chez Brakhage, le sans-viande de la création chez Gould, le Nietzsche de l'abattoir, celui des projets de sélection et dressage), de trois grandes *perversions esthétique* dites de la « viande libre » (la viande se croyant libre et non réifiée) —, où trouvent l'occasion les outils, pensées et concepts, élaborés dans la première section, voire l'esthétique de la chair elle-même, de s'affiner à l'expérience de leur négation déterminée par ces éléments.

Le chapitre 1, *Non-Lieu / Meatspace*, inscrit la problématique en un lieu, ou, plutôt, en un non-lieu : l'abattoir. S'appuyant sur des textes de Pynchon, More et Bataille, il interroge le rapport entre utopie, idéalisme et la gestion des abattoirs. Cette façon qu'a l'idéalisme d'épurer le réel — opération d'abord philosophico-esthétique, ensuite esthétique-politique —, de repousser les abattoirs hors des villes, de rembarrer-refouler la matière en *matière déplacée*, de se comporter lui-même, en son utopie, comme l'abattoir qu'il veut dissimuler, de transformer le réel en non-lieu, en *meatspace*.

Le chapitre 2, *Le concept de viande, et les instruments de la bonne conscience*, pense, avec Kafka, dont l'œuvre témoigne d'un singulier intérêt envers les *mystères du manger*, ce que la formation même du concept de viande voulut exclure de sa dénomination, c'est-à-dire l'anthropophagie, l'homme donc, qui, chez Kafka, de même que chez Brecht, sait toujours, intuitivement du moins, qu'il suffit de peu pour qu'il soit de nouveau considéré comme morceau de viande. Il s'agit donc de suivre la manière dont le concept de viande, et la technique aidant, et la technique déresponsabilisant – l'homme – jusqu'en son maniement des

machines d'abattage, passe en celui de *viande libre*, d'une viande se donnant bonne conscience de n'en pas avoir.

Le chapitre 3, *L'expérience fantasmagorique, ou Comment l'œuvre d'art totale de l'Occident pervers nous farcit blanche abstraction en son commentaire crypto-intestinal*, porte sur le monde esthétisé rendu illisible qu'habite la viande libre, sur cette manière dont l'abstraction y devient guerre esthétique, guerre esthétisante – à évider toute signification du réel, à ce que tout devienne hiéroglyphique, symbolique, afin que l'homme, en sorte de bourre à saucisses, ait à remplir leur forme creuse, à se faire porte-valeur. Participe de cette fantasmagorisation du réel – et le monde, capitaliste, de la marchandise – et le politique qui se veut art onto-typologique. C'est en réaction à l'onto-typologie du théâtre nazi que j'introduis le concept, fondamental, de *perversion esthétique. Fascism*, disait Gass dans un entretien, *is attractive in part because there is so much of the tendency to treat the world as a work of art.*

Le chapitre 4, *Comme une résurrection esthétique de la chair*, de loin le plus considérable (et le plus difficile à réduire), est celui qui, reprenant en quelque sorte les trois précédents, théorise ce qu'est l'esthétique de la chair, les yeux de chair et telle impossible résurrection comme *sécularisation de la révélation*. Il oppose à la fantasmagorie, à sa symbolique, à l'onto-typologie, la résistance d'une œuvre *de chair-détritus* souhaitant mettre à mort l'idéalisme — *L'art tel un boucher au temps de la viande libre* : un coup de hache sur la conscience commune pour qu'on se puisse remettre à souffrir dans sa viande —, une œuvre qui pour atteindre à la matérialité – de l'expression, qui pour s'y retremper, comme au magmatique chaos nietzschéen, doit réinventer son rapport au réel, recréer son langage, de

manière à, comme le fait Bacon, capter une *apparition matérielle* et s'approcher au plus près de l'intensité des grands affects non grégariés.

Le chapitre 5, *L'abstraction esthétique en ses effets de chair. L'abstraction comme cruauté – comme masque de la cruauté*, le premier à composer la seconde section soumettant au test de ses éléments hétérogènes l'esthétique de la chair, explore comment l'abstraction en art (ce chapitre traite surtout de la peinture et du cinéma) peut devenir, surtout chez les *abstrakteurs de quintessence* (selon l'expression de Beckett via Rabelais), façon d'ornementer et de ne pas voir, de dissimuler la cruauté qu'est l'effet de l'abstraction sur les corps, de s'aveugler et jusqu'à transformer le corps découpé de l'homme en texture, couleurs, stimuli sensoriels, en effets de chair. *The Act of Seeing with One's Own Eyes* de Brakhage est exemplaire de cette abstraction-refuge.

Le chapitre 6, *Le sans-viande de la création. Chair châtiée et ascèse de l'homme technologique. L'enregistrement et ses récifs : récifs de la mise en image chez Adorno et Gould*, examine, au sens le plus large, l'effet des techniques de reproduction sur le processus créatif. Et plus particulièrement, il pense le cas de Gould, dont l'idéalisme ascétique, celui de ses théories sur l'enregistrement — Gould faisant lui-même, quoique *innocemment*, le lien entre les techniques du studio (favorisant la création de lignes mélodiques parfaites) et les chaînes de montage de Ford, lesquelles, ce n'est pas anodin, ont été directement inspirées des chaînes d'abattage de Chicago —, s'assimile de fait à un aveuglement progressiste confondant réification et spiritualisation, à une perversion esthétique qui sert ce que lui-même a appelé un *narcissisme esthétique*, à savoir : la régulation de la viande libre, de son bonheur-transcendance, par l'identification aux marchandises culturelles, par l'art réduit en quelque

sorte à fétiches-et-idoles évidées de sorte que, réifié, puisse s'y projeter-identifier le consommateur, lui-même aussi génial que Bach ou la musique d'ascenseur. La reproduction musicale doit nécessairement, selon Adorno, se faire *Bilderverbot*, son inauthenticité, être assez réflexive (Gould s'adapte à la technique beaucoup plus qu'il ne la réfléchit), – pour ne pas contribuer à l'aveuglement de la viande libre, mais éveiller chair, – pour ne pas se faire seulement écran, mais poindre l'écran du réel.

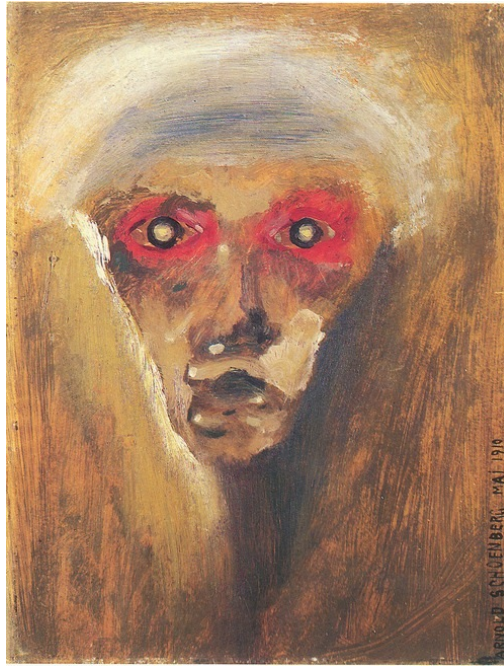
Le chapitre 7, *Non Lieu / Meatspace II. (Outro.) (En forme d'impasse.) Le destin d'abattoir. Du destin – sans destin – de la viande libre le procès esthétique*, reprend, comme son titre l'indique, nombre d'éléments du premier chapitre et joue le rôle d'une conclusion tant de la première section que de la seconde, mais en impasse, s'occupant de la perversion esthétique du destin – d'abattoir. Il s'agit de considérer la manière dont, malgré eux, comme possédés, certains grands artistes et philosophes sont amenés à commettre des crimes d'aveuglement esthétique. C'est Nietzsche qui m'occupe le plus longuement : l'imposture volontaire d'un Nietzsche philosophe-artiste à l'art rétrograde, et qui, ayant perçu le mouvement transformant l'homme en animal de troupeau, en homme grégaire, voulut aller outre – et dépasser son propre nihilisme, décidant ainsi qu'il fallait, *amor fati*, donner un sens à *ce qui est*, dont il croyait pourtant qu'il n'en avait aucun (c'est là l'imposture), et tout justifier, même l'horreur – qu'il lui fallait exacerber. Nietzsche rêva de faire un destin à l'homme et, pour cela, fit corps avec le destin d'abattoir, avec son potentiel esthétique, dont il s'est — espérant-hypostasiant qu'il en sortirait quelque chose de grand: un surhomme — fait le complice. Cette complicité esthétique avec *ce qui est*, je l'ai appelée *esthétique de la viande*

à laquelle doit s'opposer-résister, qui ne prétend pour autant sauver, l'*esthétique de la chair*. C'est sur cette opposition que se termine la thèse.

Et je me permets d'y insister à nouveau. Telle déclaration d'intention et la simplicité même de son articulation ne manquent pas de raidir les traits et de caricaturer la subtilité de ce qui suit et seul doit compter en vérité. En tant qu'interprétation-falsification, ce squelette, j'aurais pu, et ce n'aurait été pour autant moins *juste*, tout autrement l'extraire et en décliner la cohérence. À vouloir tout ramener à l'essentiel, on s'est su perdre de vue l'essentiel : la chair digressive qui refuse de se laisser réduire à l'os.

Section 1

Résurrection esthétique de la chair.



Un jour que le maître zen Banjan Hōshaku alla au marché, il entendit un client s'adresser au boucher. Ce client dit au boucher : Coupez-moi une belle pièce de viande.

Le boucher laissa tomber son couteau, joignit ses mains, et dit : Monsieur, y a-t-il quelque pièce qui ne le soit?

Banshan, en entendant ces mots, eut une illumination.

Kōan recueilli par Dōgen

je te saignerai et te ferai revenir du lit de la mort!

Marina Tsvetaeva

Chapitre 1

Non-Lieu. Meatspace.



Dubuffet, Bocal à vache, 1943.

Épurée doit être la ville.

Bertolt Brecht

les lumières de la ville et de l'extermination se rapprochaient les unes des autres

Zbigniew Herbert

*Ah! vraiment c'est trop la mort du naïf animal
Qui voit tout son sang couler sous son regard fané.*

Paul Verlaine

*Maintenant on va poser le couteau et le sang
va se précipiter au dehors, je me représente déjà la
chose, gros jet, épais comme le bras, sang noir,
beau, allègre. Puis allégresse et jubilation quitteront
la maison, les invités de la fête s'en vont en dansant,
un tumulte, et fini les joyeux pâturages, l'étable
chaude, le fourrage parfumé, tout fini, un trou vide,
ténèbres, maintenant une autre image du monde
arrive.*

Alfred Döblin

L'utopie s'est en quelque sorte réalisée, qui se donne à voir en ne donnant à voir, elle, pas, ou peu, que trop peu. Du monde une *autre image*, ostentatoire, enveloppante, afin que d'atermoiements en atermoiements une *autre image*, une *autre autre image*, celle-là *devenue autre et image*, ne puisse advenir – ou trop tard; ne puisse, quoique toujours déjà advenue, advenir que non avenue, qu'enveloppée de non avenance – « *a screened existence*³¹»; advienne trop tard toujours, avenance emmurée de la mort-vérité, à la manière de la philosophie-massif-écran heideggérienne, où « La mort est le massif le plus haut qui recueille

³¹ BACON, Francis, dans David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Londres, Thames & Hudson, 1993, p. 82.

la vérité de l'estre même en l'abritant³²», c'est-à-dire en la dissimulant, en lui faisant, par sa cryptique monumentalité de pierre tombale, écran, — et moins à la manière de la fugace révélation souhaitée, qui aussitôt entrevue retournerait, indicible, à sa bouche d'ombre, y disparaîtrait, que d'une idéologie de mort, de mort-à-ne-pas-voir-jusqu'à-la-mort-où-l'on-ne-voit-plus.

En fonction du *faire-écran* de son inspiration même, c'est-à-dire de l'Idéal ou de quelque chose s'y voulant vainement assimilé, comme à un fantôme de pure Idée; en fonction du *faire-écran*, souvent progressiste et bien-pensant, de l'image-écran-du-monde qu'elle se veut être — et de « ces bonnes intentions il [a pu sortir] des choses terribles : les camps de concentration, les déportations³³» —, de ce *faire-écran* s'inscrivant à même l'origine (et ici comme toujours, l'origine est multiple, rétrospectivement et originairement fictive, aussi *effectivement* funeste fût-elle) autant des villes modernes — « Les villes commencent le jour où les Murs des Abattoirs [*Shambles*, c'est-à-dire l'abattoir considéré comme lieu du désordre] sont élevés, afin de dissimuler [*screen away*] le Sang et les Effusions de Sang, les Cris des Animaux, les Odeurs et la Souillure, aux Citoyens devenus fragiles déjà devant les Réalités de

³² HEIDEGGER, Martin, « Le péril », dans *L'Infini*, n° 95, Paris, Gallimard, 2006, p. 31.

³³ HERBERT, Zbigniew, *Monsieur Cogito. Œuvres complètes II*, Paris, Le bruit du temps, 2012, p. 17.

la Campagne³⁴», (r)écrit Pynchon, comme un écho, lucide et ironique celui-là, à More, dont la représentation non réflexive de l'utopie s'est en quelque sorte horrifiquement figée en une sorte d'image métastatique — que des villes utopiques archétypales, où l'on « ne souffre que rien de souillé ou de sale soit apporté³⁵», où c'est « en dehors des villes [que se trouvent les] lieux attirés, près de l'eau courante, pour tuer le bétail, et pour laver la saleté³⁶», villes modernes et utopiques apparaissant dès lors comme autant de particulières et cartésiennes concrétions de l'Idée qui en Chicago, « *The Great Bovine City of the World*³⁷», a trouvé sa première grande exécution-potentialisation et qui, imposant à « l'informe liberté [*unshaped freedom*] d'être rationalisée en un mouvement constitué seulement de droites et de perpendiculaires, et une progressive réduction des choix jusqu'au tournant final à travers la clôture finale menant à l'aire d'abattage [*killing-floor*]³⁸», agit aussi bien — quoique différemment — sur l'homme que sur le bétail, les réifiant tous deux, car s'homogénéisant idéelles, rationnelles, industrielles, les villes bovines, au cœur desquelles l'homme aux

³⁴ PYNCHON, Thomas, *Mason & Dixon*, New York, Henry Holt and Company, 1997, p. 289. Ces dites réalités de la campagne, sinon du pays — *Country Realities*, écrit Pynchon —, il me faut indiquer ne les surtout pas entendre comme bucolique nostalgie d'authenticité, mais plutôt comme réel à même ce qui du monde dit civilisé, représenté par l'image de la ville — ville (*polis*) en tant qu'utopie (par le fait même politique) arrachée à son non-lieu —, est jeté au dehors transparaissant, et que cet en-dehors du monde, je le puis concevoir autant à l'intérieur, dans les zones de refoulement (innumérables exils intérieurs, ghettoïisations), qu'à l'extérieur — extériorité à nos sociétés devenant d'ailleurs de moins en moins possible, comme le notent Hardt et Negri dans *Empire* —, c'est-à-dire là où, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur, l'on confine expulse concentre pauvreté immondices et où, comme le chantait Charley Patton, lui-même exilé de l'intérieur *comme* en liberté, il est plus que manifeste, bien au-delà de cette semblance à laquelle il est fait état, qu'*Every day seems like murder here*.

³⁵ MORE, Thomas, *The Utopia*, Oxford, Clarendon Press, 1895, p. 158.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ PYNCHON, Thomas, *Against the Day*, New York, Penguin Books, 2006, p. 10.

³⁸ *Ibid.*

bovidés fut substitué, qui sont, eux, confinés massacrés en leurs marges, tandis que lui, sous le joug de ce qui appert destinée, est appelé à s'y dépenser matière première *viande libre* bête à sillons, deviennent elles-mêmes — ainsi tendues quadrillées étendues d'*hermétiques filets*, afin que ni l'homme ni l'enfant ne s'en puissent extraire, *grands rets d'esclavage*, tout-enveloppante tout-asservissante *damnation* — forces d'homogénéisation, laquelle au sein des villes entre les hommes et ce qui leur est extérieur, entre les hommes et les choses, n'est en effet, comme l'énonce Bataille, qu'une « forme subsidiaire d'une homogénéité beaucoup plus conséquente, que l'homme a établi à travers le monde extérieur en substituant partout aux objets extérieurs, *a priori* inconcevables, des séries classées de conceptions ou d'idées³⁹», homogénéité qui n'est autre que celle de l'idéalisme, de l'idéalisme comme abattoir, — l'utopie s'est réalisée, en quelque sorte, disais-je, en quelque sorte mais littéralement : comme homogénéisation, comme

³⁹ BATAILLE, Georges, « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade », dans *Œuvres complètes II*, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 1970, p. 60.

épuration du réel⁴⁰, c'est-à-dire qu'elle s'est réalisée littéralement comme déréalisation de la souillure (de ce qui était conçu tel : sanie de la vie morte ou vive, matière *déplacée* toujours à rembarquer, à remiser), du désordre, du particulier, voire de la souffrance qu'est, en grande

⁴⁰ Telle une Jeanne Dielman anthropologue, et de surcroît structuraliste, Mary Douglas, dans ce qui apparaît à la fois comme une tentative de rédimmer sa propre mentalité bourgeoise et comme une projection à même les rites primitifs de cette mentalité épurante, elle qui, dans *De la souillure*, concède que la *saleté absolue n'existe pas, sinon aux yeux de l'observateur*, qu'elle n'est conforme qu'à l'idée arbitraire qu'on s'en fait, en vient néanmoins à expliciter dans sa niaiserie le rapport funeste — par elle — exalté, — idéalisé —, cette consolidation mutuelle, qu'entretiennent entre eux *idée, positivité, ordre, hygiène, refoulement*. « En faisant la chasse à la saleté, écrit-elle, en recouvrant telle surface de papier, en décorant telle autre, en rangeant, nous ne sommes mus ni par l'angoisse ni par la peur de la maladie : nous mettons simplement un nouvel ordre dans les choses qui nous entourent — et c'est un acte positif —, nous les rendons conformes à une idée [je souligne]. La peur, la déraison ne jouent ici aucun rôle [insiste-t-elle, comme pour préserver la positivité de tout caractère malsain, de la moindre arrière-pensée, de tout fondement angoissé, de cette angoisse même, donc, et de son dépassement qui, selon Bataille, *constituent l'humanité*]. Nous accomplissons un geste créateur, nous tentons de lier la forme et la fonction, d'imposer une unité à notre expérience [ainsi la mentalité bourgeoise veut jouer à la création, imposer une unité idéale, une unité idéelle, et c'est là bien évidemment *vanité, le trait du diable qui veut créer le royaume de Dieu sur Terre* en quelque sorte]. Si cela est vrai de nos triages, de nos rangements, de nos gestes de purification, nous devons interpréter pareillement la purification et la prophylaxie primitives. » Mais rien n'est si simple, particulièrement lorsqu'il s'agit de remettre en place en remisant sinon dans l'ailleurs, toujours dans l'hors-de-ma-vue, la matière *déplacée* — *Dirt is matter out of place*, écrit Freud dans *Caractère et érotisme anal*, citant Henry John Temple —, rien n'est si simple lorsqu'il s'agit de rendre positivement conforme à l'idée, lorsqu'il s'agit de faire la chasse antiseptique à la saleté, la tâche-chasse-tache positiviste et non transgressive : sans culpabilité à expier, seulement à recouvrir, et ainsi, sans solennité et sans crainte, d'*œuvrer* à cette purification enveloppante, sorte de geste triviale et idéaliste où *eritis sicut dii* c'est un pur enthousiasme prophylactico-créatif, digne, se non-dit-on, du ménage des dieux eux-mêmes tout à leur petitesse-privauté s'adonnant, qui, modéré, meut là ses *chevaux de génie*, et il lui fallait s'être abandonnée complètement, sans le moindre esprit critique (possédée, oui, véritablement possédée par sa toute bourgeoise bonne conscience à décréter tout juste bonne des forces élémentaires l'inexistence), à l'abstraction du langage, à sa vérité étymologique — que ce soit à partir du grec *κοσμος* comme beauté de la mise en ordre (c'est-à-dire comme ordonnancement-ornement), ou bien du latin *mundus* comme exclusion de la souillure, l'ordonnance du monde comme contraire du chaos devenant pour elle une structure permettant de tisser des analogies au-delà de toute hétérogénéité —, à l'idée d'une invariance de la psyché humaine ou d'une quelconque survivance du passé — jusqu'à en perdre toute notion d'échelle, d'histoire : le passé n'étant plus le passé, seulement une primitive image du présent, et comme sa justification — pour affirmer ainsi, par tautologie structurale, que le ménage et l'aménagement du domicile bourgeois pussent, comme passés à l'eau lustrale de l'univocité, comme lavés à jamais (et par une eau impure) des traces mêmes de l'originel péché, servir à comprendre les rites sacrés et la cosmologie des primitifs. Lesquels, dès lors, relèveraient moins de l'hétérogène, du sacré, que d'usages faiblement polarisés et propres à l'établissement de l'homogénéité. Ce à quoi on a envie de répondre, comme Baudelaire à propos de George Sand : *elle a de bonnes raisons de vouloir supprimer l'Enfer*. Ou comme dans son *Commentaire de l'épître aux Galates* Luther : *c'est alors que le monde est le meilleur qu'il est le pire. Le diable blanc qui se transfigure en ange de lumière est vraiment le diable*.

partie, ce réel, qui, ainsi falsifié par un utopique désir visant et à oblitérer le sentiment de culpabilité des hommes⁴¹ et à redéfinir l'humanité comme plus grande et plus pure et à la sauver de l'avilissement du sang versé comme de la vue avilissante, incriminante de ce sang versé, se dédouble (et l'hypocrisie bourgeoise consiste bien en cette propension au dédoublement – du moi ainsi que de l'objet-réel – *clivage* (σχισμός) *épée à double tranchant* – propension première d'une propension double concourant au refoulement du double honni, à

⁴¹ Culpabilité entraînée par ce que de Maistre, dans ses *Éclaircissements sur les sacrifices*, appelle la *réité* de l'homme : son *principe sensible*, conséquence de la *dégradation primitive et universelle*, savoir la Chute, et c'est la *réité* ainsi produite, je veux dire, si l'on veut interpréter et non pas seulement croire cette fiction théologique (« Quand même Dieu n'existerait pas, la Religion serait encore Sainte et Divine », écrit Baudelaire dans ses journaux), c'est la *réité* par la vie elle-même et ses conséquences produite — toujours toutes deux cruelles en ce que la vie se doit irrémédiablement, étant elle-même par définition cette irrémédiable cruauté, opposer à la vie même (et à la vie autre) — qui, puisqu'étant coupable, doit être expiée par le sacrifice, par l'effusion du sang, par le déliement propitiatoire de *l'âme de la chair résidant dans le sang*. Chez de Maistre comme chez Baudelaire, tout procède du sentiment de culpabilité, de sa reconnaissance, et il s'agit, le mal et la culpabilité étant nature : « Voilà l'homme naturel! ce n'est pas qu'il ne porte en lui les germes inextinguibles de la vérité et de la vertu : les droits de sa naissance sont imprescriptibles; mais sans une fécondation divine, ces germes n'écloront jamais, ou ne produiront que des êtres très équivoques et malsains » (DE MAISTRE, Joseph, *Éclaircissements sur les sacrifices* dans *Œuvres*, coll. « Bouquins », Paris, Robert Laffont, 2007, p. 824), d'élévation par des moyens, évidemment, toujours *artificiels* : religion pensée art. Il s'agit de s'élever au-dessus ou, plutôt, au-dessus / en-dessous, car même si l'on peut l'entendre référant avec justesse à l'Idéal de l'œuvre baudelairienne *s'élançant vers les champs lumineux et sereins*, même si c'est par convention langagière, idéaliste de surcroît (un tel mot cherchant à impliquer et le dépassement et la préservation d'un état précédent ne peut qu'évoquer, s'opposât-il à lui, le concept hégélien d'*Aufhebung*), qu'*élévation* s'est écrit comme malgré moi et faute de mieux, je le veux toutefois infléchir en sens inverse (ce que permet son ambivalence), à l'image même du Baudelaire spleenétique, qui, avançant masqué et *promettant le bonheur, par le haut se termine en monstre bicéphale* et montre là *sa véritable tête et sincère face reversée à l'abri de la face qui ment*, du Baudelaire de l'expérience du gouffre, et lui donner le sens, *initiatrices entrevisions en l'irrémédiable noirceur de son intériorité*, d'élévation vers le bas, d'élévation vers le bas non pas comme mortification, simple *purification* ou fuite des *miasmes morbides*, mais, au contraire, par contraste, en donnant de l'ampleur au mouvement de l'*Irrémédiable*, d'élévation comme saut du spirituel dans l'abyssal, dans l'*abys-mal*, où *Idée, Forme, Être* déchoient traînés dans la boue, *Dans un Styx bourbeux et plombé où nul œil du Ciel ne pénètre*, confrontés-rabaissés irrémédiablement au mal et à la mort, ce dont, par l'entremise de Sade et Marx, s'est inspiré, le radicalisant jusqu'en une proscription du ciel, l'enfouissement sans élévation de la taupe bataillienne : conscience réfléchissant sa propre bassesse, sans jamais nier la fange de son habitation souterraine, et laissant la noblesse des cieus aux aigles, fussent-ils surréalistes, surhumains, impérialistes, l'élévation desquels toujours menaçant, de par son caractère ambivalent, dialectique, d'entraîner avec soi comme les scories de l'idéalisme combattu, — il s'agit ainsi, disais-je, de s'élever *vers* et *par le bas* au-dessus de la stupide nature tout en sachant qu'elle est indépassable; par la *conscience dans le Mal* d'être à même, sinon de l'*être* soi-même, d'entrevoir quelque chose comme un bien, la *chance de l'"humanité"*.

son retranchement par-dessous) et en arrive à n'être plus reconnu que *belle apparence* et sans complicité aucune avec le refoulé, le monde souterrain, l'arrière-monde, invisible alors même que présent, et sur la base duquel cette belle apparence, comme si l'idée se pouvait transformer sans reste aucun, grandeur tranquille — l'esthétique mensongère de Winckelmann (à la *sérénité sénile et servile*, disait Nietzsche) considérée comme abandon au réel déréalisé, comme sa reproduction-falsification à même l'esthétique —, comme si *les idées n'infligeaient pas des blessures aux corps*, n'aliénaient pas le sensible en s'aliénant en lui, s'élève tout en feignant de le dépasser et en passant réellement outre à l'examen de la cruauté humaine avec laquelle inévitablement, « aussi scrupuleusement que soit dissimulé par la gracieuse distance des milles l'abattoir, il y a complicité, — des races dispendieuses [*expensive races*] — race

vivant aux dépens de la race [*race living at the expense of race*]⁴²», et que l'utopie ne fait dès lors qu'amplifier — « Le mal ne prospère jamais mieux que lorsqu'un idéal est placé devant⁴³ » —, que ce soit avec l'exploitation, chez More, des esclaves forcés d'accomplir les

⁴² EMERSON, Ralph Waldo, *The Conduct of life* dans *Essays and Lectures*, New York, The Library of America, 1983, p. 945. Qu'Emerson, au sujet de la race, lui qui, à la même époque et contrairement à Melville, accordait peu d'importance aux minorités et au *patchwork* américains — même s'il a, il est vrai, accordé son soutien aux abolitionnistes —, nous fasse, et avec raison — du moins bien souvent —, l'effet d'un arriéré, lui qui poussait l'amour de ses ancêtres anglo-saxons jusqu'à l'adoration et souscrivait, comme il les qualifiait lui-même, aux *vérités piquantes et inoubliables* de Robert Knox : « La Nature respecte la race, et non les hybridations », « Détachez une colonie de sa race, et elle régressera jusqu'au morpion » ; que c'est à l'universel et à la *belle nécessité* que sa philosophie, providentialiste, s'intéresse, et que, comme lui-même l'affirme, c'est pour eux seulement qu'il voudrait élever des autels, ce en vertu de quoi il peut, acceptant *ce qui est* comme beau, comme se mouvant selon une amélioration certaine du tout, affirmer que « les premières et les pires races sont mortes [...] [que les] secondes et imparfaites sont en voie de disparition, ou restent pour servir à la maturation des plus avancées » (*Ibid.*, p. 960) ; tout ça, dont il faut être éminemment conscient, ne doit pas nous empêcher de prendre au sérieux la complicité ci-dessus énoncée, complicité ayant trait à une certaine économie humaine : à la *dépense* (et je ne peux m'empêcher de penser ici et à Bataille et à Klossowski) de soi des races, mais surtout à la dépense, à l'utilisation des autres pour soi, c'est-à-dire que cette complicité confine non seulement à cette vie terrible — « Les grands hommes, écrit Emerson, les grandes nations [...] ont su percevoir la terreur de la vie [perceivers of the terror of life] » (*Ibid.*, p. 944), des *voyants* de la terreur en quelque sorte — et, par conséquent, à la cruauté, en laquelle excelle l'homme — « dont la main destructrice n'épargne rien de ce qui vit[, lui qui] tue pour se nourrir, [qui] tue pour se vêtir, [qui] tue pour se parer, [qui] tue pour attaquer, [qui] tue pour se défendre, [qui] tue pour s'instruire, [qui] tue pour s'amuser, [qui] tue pour tuer » (DE MAISTRE, *Les soirées de Saint-Petersbourg* dans *Œuvres, op. cit.*, p. 659-660) —, mais aussi, et c'est là qu'en nous la pensée d'Emerson, sa grande et dangereuse unité, risque de se survivre à elle-même, si nous n'en sommes pas conscients, à une certaine reconnaissance de la nécessité, souvent confondue avec *ce qui est*. La cruauté étant toujours reconnaissance de cette *terrible* plutôt que *belle* nécessité (à moins d'un *amor fati*, sorte d'équivalent métaphysique de l'*identification avec l'agresseur*, — alors que, il me faut le préciser tout de suite, en ce qui concerne l'esthétique, car c'est vers elle qu'erratique mais sans jamais la perdre de vue, qu'en une *méticuleuse désordonnance*, cet essai s'achemine, cette identification a bien souvent, du moins comme moment, et comme moment *conscient*, quelque chose de nécessaire), et Artaud lui-même la définissant comme lucidité, comme « sorte de direction rigide, soumission à la nécessité » (ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, dans *Œuvres*, coll. « Quarto », Paris, Gallimard, 2004, p. 566), c'est à une certaine reconnaissance de la nécessité, disais-je, impliquant un déchirement dialectique entre la pleine conscience de l'indépassable animalité humaine puis une résistance tout aussi nécessaire et impossible à celle-ci, qu'aspire la pensée de la cruauté. De la cruauté, de la lucidité, ne doit s'établir aucun système, global, totalitaire, providentialiste, de justification du réel, de sa hiérarchie. Mais simplement — « extirper par le sang et jusqu'au sang dieu, le hasard bestial de l'inconsciente animalité humaine, partout où on peut le rencontrer » (*Id.*, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1653) — rendre conscient, rendre aiguë la conscience de notre animalité, que l'anthropophagie n'a pas pris fin avec la civilisation : la *conscience dans le mal*, mais non pas une honteuse acceptation. Accepter en n'acceptant pas. Se soumettre pour ne se pas soumettre. Complètement, du moins. Toujours du mal complice. La résistance comme schize, comme schizo-résistance.

⁴³ KRAUS, Karl, *La nuit venue*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1986, p. 124.

tueries, ou, et c'est différemment pareil, de celle des ouvriers-déchets-humains de l'abattoir tenus à distance, chez Pynchon, des bien nantis, ou encore, avec la « concentration de la Tuerie [concentration of Slaughter]⁴⁴» non pas seulement hors la ville et/ou hors la vue, mais surtout *hors limite pour la conscience*.

Produit de la raison positiviste ainsi que de la rationalisation, l'utopie, cette *image-écran* se voulant au réel imposer — le *non-lieu* voulant effectivement *avoir lieu*, l'idée asseoir sa maîtrise sur le matériel⁴⁵ — ne se réalise qu'à la manière générique, asingulière, mortifère de ce ciel conceptuel par Nietzsche comparé à un « columbarium romain⁴⁶», et qui, une fois ramené au sol, non seulement abstrait le réel, mais le fait prendre pour le paradis même, ses abstractions, c'est-à-dire pour tout *l'édifice conceptuel* de l'idéal; voire de cette *toile d'araignée de l'esprit* qui, image inflationnaire du monde, du monde fait, subrepticement, sa proie, et qui, épure du monde épuré, y élève ses enceintes de la mort à mesure que s'élevant arantèle, elle s'y révèle de la mort enceinte, grosse de nécropoles. Duplicité de l'idéalisme : la dissimulation de ce que « le monde terrestre ne reflète pas un idéal, mais le travail pénible, sanglant, de l'homme⁴⁷», allant de pair avec l'amplification, la rationalisation, la concentration

⁴⁴ PYNCHON, Thomas, *Mason & Dixon*, *op. cit.*, p. 289.

⁴⁵ « Ce n'est pas à l'époque du matérialisme que nous vivons, comme s'en plaignent les esprits bornés, mais à celle du second platonisme. Pour la première fois aujourd'hui, à l'époque de l'industrie de masse, l'objet particulier a effectivement un degré d'être inférieur à son "Idée", à son *blue print*. » (ANDERS, Günther, « L'obsolescence du matérialisme », dans *L'obsolescence de l'homme. Tome II*, Paris, Éditions Fario, 2011, p. 39)

⁴⁶ NIETZSCHE, Friedrich, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », dans *Œuvres philosophiques complètes. Tome I, volume II. Écrits posthumes 1870-1873*, coll. « Œuvres philosophiques complètes », Paris, Gallimard, 1975, p. 283.

⁴⁷ BOROWSKI, Tadeusz, *Chez nous, à Auschwitz*, dans *Le monde de pierre*, coll. « Lettre internationale », Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2002, p. 202.

— *n'importe où hors du monde*, n'importe où hors de ce que l'on considère comme tel (concentration pouvant bien sûr aller jusqu'au concentrationnaire) — de l'immonde, lui sert, à l'idéalisme, de faux-fuyant, à éviter de se reconnaître dans ce qu'il lui faut activement, voire *positivement* nier pour *créer le monde à son image*. (Et jamais le masque de l'idéal ni son identité avec le refoulé ni même la noire ironie ne furent donnés si explicitement à voir qu'en cette époque où, sous le Premier Empire, peu après la Terreur, les abattoirs n'étant, hors des villes, pas encore ces lieux invisibles d'anonymat qu'ils sont devenus, était inscrite — haute et visible au-dessus des portes de certains d'entre eux — la devise Liberté – Égalité – Fraternité⁴⁸, rappelant pour peu qu'on soit sensible aux échos de l'histoire le slogan *Arbeit macht frei*, qui, éminemment cruel et mensonger à l'entrée des camps, figure encore, cruel et mensonger, au fronton de nos sociétés — par le *caractère total du travail* encore tout entières

⁴⁸ GASCAR, Pierre, *Les bouchers*, coll. « La magie du métier », Paris, Éditions de Nesle / Delpire / Neuf, 1973, p. 104. Il faut noter, ce qui peut intensifier la noirceur même de son ironie, que cette inscription fut sans doute faite — presque avec probité, se prend-on à penser, au visage la morsure (l'amorce insue – et pourtant sûre) d'un sourire tel, trop heureux de s'être oublié un moment, un poignard contre sa chair retourné — selon le souhait de l'Empereur lui-même, responsable du retour de la législation sur l'abattage et la boucherie, après ce qu'on pourrait appeler sa brève éclipse révolutionnaire : cette liberté de boucherie qui fut aussi plus qu'une métaphore politique sous la Terreur; qu'elle fut faite, s'il faut en croire la dénomination idéalisante de Hegel, selon le souhait de l'âme du monde (*Weltseele*), c'est-à-dire de cet Universel sous forme d'Empereur ne dédaignant pas, afin d'œuvrer à l'expansion de son Empire et de répandre son libéralisme impérial, de s'imposer par la boucherie, et qui savait l'ambiguïté de la liberté, l'importance de son apparence, et voulait par là le signifier. De manière étrangement similaire, Nietzsche, pour qui une telle devise vise à oblitérer le fondement même de la civilisation depuis les Grecs : l'esclavage, et qui répugne à l'hypocrisie de ces idéaux-idoles — « indigents produits de l'esclavage qui se dissimule à lui-même » (NIETZSCHE, « L'État chez les Grecs », dans *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, coll. « Folio essais », Paris, Gallimard, 1990, p. 181) —, compare l'État moderne dit démocratique et son *instinct* purement *financier* à une nouvelle idole, à une machine monstre froide à sacrifices humains où, sous couvert de servir un peuple libre, ce qui lui est distribué équitablement, et qu'avec équanimité il reçoit, c'est « une mort pour les multitudes, une mort qui se vante d'être la vie » (*Id.*, *Ainsi parlait Zarathoustra*, coll. « Le livre de poche », Paris, Librairie Générale Française, 1983, p. 67). La morale du troupeau mène droit à l'abattoir. À l'abattoir comme vérité. La foi dans cette morale : *dignité de l'homme, dignité du travail*, et dans sa devise confinent tout autant « dans l'ambiance assourdissante des treuils pneumatiques [aux] tueurs et ouvriers d'échaudoir travaill[ant] entourés des vapeurs grises du sang des bêtes » (FRANJU, Georges, *Le sang des bêtes*, Paris, Forces et voix de France, 1949, 35mm.) qu'« aux vapeurs des sacrifices humains » (NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 68).

mobilisées —, je veux dire : *presque* implicitement, puisque, *après avoir été entaché par le nazisme*, dit-on, l'on n'oserait guère plus, trop ouvertement du moins, l'utiliser — et « pourtant il faut ici [en vue de bien comprendre l'ici] de la morale, une *morale du travail*, simple, compréhensible, bien utilisable⁴⁹», écrit Kertész, réfléchissant à l'absence d'individualité d'une Ilse Koch, à l'interchangeabilité des meurtriers moraux et réifiés, et, surtout, à ce qui assure non seulement la stabilité d'un tel régime, mais aussi assure la stabilité de l'*ordre du monde*, ici et maintenant⁵⁰, de cette « réalité d'un monde organisé pour tuer⁵¹».) Car le refoulement de la mort, du triomphe de la mort, qui, *sub specie aeternitatis*, seule ne meurt pas, et l'érection d'enceintes d'exclusion — de l'immonde, de l'inhumain — sont en quelque sorte cela même qui permet, si ce n'est à toute philosophie — « Le mal et la mort sont l'impossible de la philosophie (le déni de sa raison, l'absurde, l'arbitraire)⁵²» —, du moins à l'idéalisme, et pas seulement à celui de Kant, de pouvoir construire, tel le *massif le plus haut*, son édifice conceptuel :

L'idéalisme n'est donc nullement aussi idéal qu'on pourrait le croire d'après le ton solennel et élevé de ses prédications [puisque ce n'est jamais que sous la menace, insiste Chestov, et à vrai dire toujours sous la contrainte que nous sommes amenés

⁴⁹ KERTÉSZ, Imre, *Le refus*, coll. « Babel », Paris, Actes Sud, 2001, p. 51.

⁵⁰ Ne se limitant ni à un événement localisable ni à un événement passé, bien plutôt, comme l'écrit Lacoue-Labarthe, *à l'égard de l'Occident la terrible révélation de son essence*, Auschwitz, la quintessence du monde organisé pour tuer, a bel et bien survécu à Auschwitz, à son démantèlement-recouvrement, et, selon Kertész, a non seulement survécu mais tant et si bien que *la pérennité des camps* a pris la forme d'une sorte de *parabole universelle*, et ce, quoiqu'en dise les « humanistes professionnels [qui] voudraient croire qu'Auschwitz est arrivé uniquement à ceux auxquels il est arrivé précisément à cet endroit-là, en ce temps-là, mais que ceux auxquels il n'est pas arrivé précisément en cet endroit-là et en ce temps-là, c'est-à-dire la plupart des autres, les gens – l'Homme ! – eh bien, il ne leur est rien arrivé du tout » (*Ibid.*, p. 40).

⁵¹ *Ibid.*, p. 54.

⁵² SURYA, Michel, *L'imprécation littéraire. Matériologies 1*, Tours, Farrago, 1999, p. 70.

à accepter son *Bien*]. En somme, il se nourrit d'espairs fort terrestres [la croyance dans les récompenses et les peines futures], et ses « a priori » et ses « Ding an sich » ne sont que des murailles élevées, derrière lesquelles il se dérobe aux plus difficiles problèmes de l'existence terrestre. Sous ce rapport l'idéalisme est semblable aux états despotiques orientaux : du dehors tout apparaît splendide; mais à l'intérieur, c'est atroce [ceci dit alors même que du point de vue intérieur de l'atroce atroce ne se saisissant point et comme en dehors de lui-même, il n'est plus d'extériorité possible à l'emmurement idéaliste]⁵³.

et de le construire, cet édifice conceptuel d'idéal — *cette muraille du Bien*, pour le dire comme Kafka —, comme remparts d'une « volonté de savoir sur le fondement d'une volonté bien plus vive, de la volonté de ne-pas-savoir, d'incertitude, de non-vrai⁵⁴!», remparts du bonheur illusoire comme du progrès infini par la société et la philosophie promis et s'objectivant en « citadelles idéales de la sécurité, triomphe absolu du mur⁵⁵». Atroce, donc, le rendre-conforme-à-l'idée (et atroce toujours davantage, et au visible toujours davantage soustrait à mesure qu'au XX^e siècle, les sociétés de contrôle — et leurs moyens techniques — aux disciplinaires se substituent), qui, subsumant, aliénant toute matière, ne le fait jamais sans heurts, comme si de tout son poids le monolithe de la raison, que je me figure à l'image de la tombe de Hegel, massif bloc beffroi chu ici-bas, sans cesse, machinalement sur elle s'abattait; qui, « puissance et activité de surmonter l'aliénation qu'il produit⁵⁶», ne sursume ensuite que pour oblitérer — tout en les conservant, bien évidemment, quelque part derrière le monde, derrière la conscience — les heurts, les restes, les difficultés dialectiques. Et à cette image du

⁵³ CHESTOV, Léon, *La philosophie de la tragédie*, Paris, Flammarion, 1966, p. 80.

⁵⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, Paris, Flammarion, 2000, p. 73.

⁵⁵ JÜNGER, Ernst, *Le Travailleur. Domination et Figure*, Paris, Bourgois, 1989, p. 80.

⁵⁶ HEGEL, G. W. F., *L'esthétique. Tome I*, coll. « Le livre de poche », Paris, Librairie Générale Française, 1997, p. 63.

monde, aseptisée, homogène, lisse, exsangue, et qui, plutôt qu'au devenir et à la matière même de l'histoire, s'en tient à l'essence en même temps qu'au superficiel, correspond, car elle reproduit le monde à son image, une découpe, une décollation : l'abstraction comme le couteau du boucher sur la gorge de la matière-esprit. En finir avec cette idée inadmissible d'« une matière qui pensât⁵⁷». Trancher ce qui du réel peut à même le réel et à bon droit subsister. Et la trancher, elle. Je veux dire : la matière-esprit. Arrachant-hypostasiant le « haut » du « bas », le « sublime » de « l'abject ». Tout ça afin que tête libérée et roulant *librement* ses images de pensée, l'esprit ne puisse ses pensées de sang injectées penser, forcé d'oublier sa chair et son âme à mesure que réduit à une viande que, dans les hauteurs, et sans ce que Job appelle *yeux de chair*, il ne voit, ne peut voir. Le destin, dès lors, ou ce qui paraît tel : la société à force d'abstraction, fait montre de sa force d'abattoir, de réification, — fait de tout être *un sans destin*, comme chez Kertész et Döblin. À qui ne voit plus ni la mort au loin derrière les enceintes, ni les enceintes de la mort qui lui l'entourent, et la « fonction principale de la société bourgeoise est de refouler la mort⁵⁸», il est impossible d'y voir quoi que ce soit, d'avoir un destin, tout comme d'être : d'être plus qu'une chose.

Et quelle chose c'est! que « respirant encore, il n'est plus que matière, encore pensant ne peut plus rien penser⁵⁹», encore voyant n'y plus rien voit, savoir n'est rien moins que *voyant*, et ce, non pas tant, comme le peut affirmer Weil — laquelle attendu son objet d'étude :

⁵⁷ SADE, *Histoire de Juliette, ou Les prospérités du vice. Tome I*, coll. « Domaine français », Paris, Éditions 10/18, 1977, p. 56.

⁵⁸ MÜLLER, Heiner et Alexander Kluge, *Esprit, pouvoir et castration*, Paris, Éditions Théâtrales, 1997, p. 56.

⁵⁹ WEIL, Simone, « L'Iliade ou Le poème de la force », dans *Œuvres complètes. Tome II. Écrits historiques et politiques. Volume III*, coll. « Hors série Connaissance », Paris, Gallimard, 1989, p. 229.

Illiade, et l'époque où elle la rédigea : entre 1937 et 1940, ne visa guère sur la Seconde un penser historique spécifique ni ne vit par le fait même comment celle-ci rendit caduque toute notion de destin, voire de tragique, mais bien davantage chercha, par-delà l'actuel, en un ancestral inactuel, un soutien, un penser-réconfort, et aussi désespéré fût-ce de trouver ainsi, dans l'exposition gréco-épique et évangélique de la *misère humaine*, un certain soulagement, et dans *l'extraordinaire et impitoyable et tendre équité* de l'homme placé par le divin devant son sort, une paix face à la nécessité, rien, aucune consolation métaphysique de ce type ne saurait, surplombant les données factuelles, la *brutalité du fait*, tenir depuis Auschwitz, où « Dieu est effectivement mort [...], en tout cas le Dieu de l'Occident gréco-chrétien⁶⁰», où la « fabrication systématique de cadavres⁶¹» juifs par millions proscrit comme kitsch toute abstraction historico-providentialo-conceptuelle —, non pas tant, disais-je, comme le peut affirmer Weil, en souffrant d'un déchirement de l'âme ou de son Moi par la réification provoqué, car la névrose lui serait, à l'homme chosifié, n'eût été ce rempart le maintenant dans la prison de son illusoire bonheur et du progrès infini, quelque chose comme une grâce, comme une maladie d'artiste, que, s'il faut en croire Adorno dans *Problème du nouveau type d'être humain*, tout simplement insensibilisé, qu'insensidabilité par une « complicité secrète avec les choses, auxquelles [l'homme veut] ressembler⁶²» et qui empêcherait toute

⁶⁰ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La fiction du politique*, coll. « Détroits », Paris, Bourgois, 1987, p. 62.

⁶¹ ARENDT, Hannah, « Seule demeure la langue maternelle », dans *La tradition cachée*, Paris, Bourgois, 1987, p. 242. Lacoue-Labarthe, au chapitre 4 de *La fiction du politique*, donne de cet entretien un assez long passage — duquel est extraite l'expression ci-dessus.

⁶² ADORNO, Theodor W., *Current of Music. Éléments pour une théorie de la radio*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 347.

subjectivation, toute construction d'un Moi. Ainsi, si le mécanisme de refoulement social, qui ne refoule pas seulement l'honteux, l'immonde, mais surtout la honte qu'est la rationalisation même des processus refoulants — c'est-à-dire le travail de perfectionnement de la mort, du mal, son *efficience sanguinaire* déterminant d'ailleurs un langage aussi objectif que terrifiant : « après la saignée le cheval est hissé au chable pour *parfaire l'écoulement du sang* [je souligne]⁶³» —, apparaît toujours comme représentatif et de l'intérieur et dans une certaine mesure de l'intériorité, et l'en-dehors (qui le tiers monde, qui les limites de la ville, qui le terrain vague et qui l'abattoir comprend), comme la condition d'existence de l'en-dedans, toujours comme l'image réduite, destinale et concentrée de l'intérieur, qui, sans choc esthétique : *à la lumière des ténèbres*, selon l'expression de Melville, ou, mieux encore selon Milton, *point de lumière! mais ténèbres visibles*, qui, sans cette sorte de dessillante souffrance, ne se peut voir ni penser de l'intérieur, — ce qui de l'extérieur passe disons viande produit épuré perfectionné à l'intérieur est donné à voir chose méconnaissable à la chose, donnée dénaturalisée et tant déjà travaillée par une mort aseptisante que de son sens décollée, chose-forme adaptée à la crypte, au *meatspace* crypte massive. Que devant une telle réalité la vie cadavérique, la vie compromise — « compromis entre l'homme et le cadavre⁶⁴», écrit Weil — reçoive le sommeil de la machine, de la machine perfectionnant du sang l'effusion, machine-vacuum avide d'évider l'intériorité comme la vie, ne favorise que davantage le secret de cette complicité d'identité et de culpabilité. La complicité insue *se veut* au secret. Dans la cryptique viande-espace.

⁶³ FRANJU, Georges, *Le sang des bêtes*, Paris, Forces et voix de France, 1949, 35mm.

⁶⁴ WEIL, Simone, *op.cit.*, p. 231.

La viande, c'est, en un sens, la *réité* par l'Idée s'expiant en un *réifié*, la chair faite chose-forme (et dont on ne veut savoir, lors même qu'on se sait ou pas le savoir, comment, par quel procédé ou, pour mieux mal dire, par quelle concentration de processus elle fut ainsi faite, voulant maintenir une salutaire « ellipse entre l'animal et la viande⁶⁵», entre l'homme et la chose). C'est la matière plus ou moins vivante violemment purgée-purifiée, voire plus ou moins violemment purgée-purifiée du peu de vie de sa mort : de l'âme de la chair dans le sang. « Telle la vapeur par un trou s'en fut / Cette proverbiale et inepte hérésie, / Nommée âme⁶⁶. » Et sans âme, pas de communion — *vous ne mangerez pas*, est-il écrit dans le Lévitique, *du sang d'aucune chair, car l'âme de toute chair est son sang*, pas plus que, en l'occurrence (au Deutéronome), *vous ne mangerez avec leur chair ce qui est leur vie*. Pas de communion, – sinon cette communion insue des sans âmes. Que vois-je quand propitié à l'usage d'un *plus haut* dessein quand oubli de ma propre viande quand coupé exsangue je vois de mes yeux de viande cette chose autant que moi abstraite, épurée à force d'abstraction qu'est la viande? qu'y vois-je n'y voyant pas? si ce n'est une forme intelligible, un concept comme disjoignant le vu du réel et comme enjoignant celui-ci, et c'est là un véritable *triomphe de l'irréel*, de se conformer au ciel conceptuel, une abstraction me voulant rendre toute identification consciente à la viande impossible, me voulant garantir de cet étonnement-évidence éprouvé par Bacon : « Bien sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses potentielles. Lorsque que je vais chez le boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là : à la place

⁶⁵ VIALLES, Noélie, *Le sang et la chair. Les abattoirs des pays de l'Adour*, coll. « ethnologie de la France », Paris, Les éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1987, p. 4.

⁶⁶ TSVETAeva, Marina, *Poem of the End. Selected Narrative and Lyrical Poems*, Woodstock, Ardis Publishers, 2004, p. 74-75.

de l'animal⁶⁷»; qu'y puis-je voir si ce n'est cette chose neutre : viande – sans plus, et irréductible à moi. (Et ce *sans plus, et irréductible à moi* de répondre à une primitive angoisse.) Énigmatique de neutralité.

⁶⁷ BACON, *op. cit.*, p. 46.

Chapitre 2

Le concept de viande et les instruments de la bonne conscience



Franju, *Le sang des bêtes*, 1949.

J'observe la chair: tout y est, les plis entre la cuisse et la fesse, la rondeur de la fesse. Un corps confit. Confort de la chair conservée dans le bocal à graisse... On pourrait sans doute manger un homme tel que celui-ci.

Robert Antelme

Après tout, le plus simple moyen d'identifier autrui à soi-même est de le manger.

Claude Levi-Strauss

L'homme tend à s'en remettre à l'appareil ou à lui céder la place, là même où il devrait puiser dans son propre fonds... Tout confort se paie. La condition d'animal domestique entraîne celle de bête de boucherie.

Ernst Jünger

Il suffit pour les contenter que le boucher se lave les mains avant de servir la viande.

Bertolt Brecht

Dans *Un vieux papier* de Kafka, véritable siège de la vérité bourgeoise par l'épreuve de l'étranger — « toutes les Murailles de Chine que l'homme peut élever en son âme [et en son monde, dois-je ajouter] ne sauraient arrêter de façon permanente l'invasion de ces hordes barbares de la vérité⁶⁸ » —, transparaît de par l'inanité même de ce qui assurait la « défense de [la] patrie⁶⁹ » et ses frontières, de par la levée ou tombée des défenses, quelque chose comme ce qu'appelle *réalité oubliée du monde primitif* Benjamin et *monde originaire* Deleuze, agissant comme *révélateur de la violence et la cruauté* au milieu immanentes et révélant, avec

⁶⁸ MELVILLE, Herman, *Pierre. Ou les Ambiguités*, dans *Œuvres III*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2006, p. 826.

⁶⁹ KAFKA, Franz, *Dans la colonie pénitentiaire et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 1991, p. 144.

l'ordre auquel on tenait *scrupuleusement* se fissurant — et plutôt que le « scrupuleusement propre⁷⁰» de la traduction française, c'est *ängstlich rein* qu'écrivit Kafka, chargeant d'anxiété ces scrupules de la mise en ordre —, une primitive angoisse (ou faute ou peur) au-dessus de laquelle toujours aime à se croire la civilisation qui plutôt que de dépasser l'angoisse ne fait au mieux que l'anesthésier, une angoisse primitive à laquelle viande pour viande vient répondre et viande pour viande soudain face aux barbares-du-moins-aux-yeux-des-bourgeois, aux hordes-barbares-de-la-vérité ne répond plus, ne puit plus répondre, une angoisse primitive à laquelle même le boucher, qui, sentant que le concept viande ne suffit plus à l'exclure, lui l'humain, de la catégorie viande, « a peur [*ist ängstlich*] et n'[en] ose pas interrompre les livraisons⁷¹», n'échappe désormais plus, malgré le tabou de cette angoisse qui vécue doit demeurer dans l'implicite, le non-dit : « Si les nomades ne trouvaient plus de viande, qui sait quelle idée leur viendrait ? Qui sait d'ailleurs quelle idée leur viendra, même s'ils en trouvent tous les jours⁷²? », car le boucher se sachant viande lui-même — *Fleischer von Fleisch, Fleischer von selbst Fleisch, Selbtsfleischer*, ne puis-je m'empêcher de penser — se sait dès lors condamné inutile à qui de « chair chaude [*warmen Fleisch*]⁷³», savoir non épurée, se repaît et, face à l'angoisse, ne pourra vraisemblablement de repos trouver qu'en son couteau — « Peut-être, écrit Kafka ailleurs mais ici à-propos, eût été à l'animal le couteau de boucher

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 145.

⁷² *Ibid.*, p. 146.

⁷³ *Ibid.*

[das Messer des Fleischers] une délivrance⁷⁴» —, le retournant contre lui-même, lui-même chair qui, en attendant, fournit en viande ceux qui sans doute tel le considèrent, lui-même dont le suicide risquerait fort de nourrir la même finalité. (Et à tel point qu’au temps, précédant la Seconde, où se taire fut considéré moyen privilégié du *redressement spirituel allemand*, et ce, alors même que du Reich la mobilisation totale de plus en plus aux siens se fit sentir – vache – et maigre – comme d’embarras contrariant si douce l’habitude à rendre viable jusqu’à la vie qui n’est que mensonge, et qu’à pacifier suffisait la bonne conscience, — au moins deux bouchers, *anciens combattants nazis* ou *combattants de la première heure* se refusant maintenant à assister l’apparence par le régime voulue-maintenue — à « suspendre aucun simulacre à [leur] vitrine [*nichts zum Schein* : rien à l’apparence, c’est-à-dire *pas de fausse viande*]⁷⁵» —, se pendirent donc viande vérité concrète en leur propre vitrine, ainsi s’exposant, s’y donnant à voir sacrifiés – au sans-viande et à l’artificielle comme un *dernier ersatz* un *dernier* remède *mors ultima ratio*, pourtant moins viande exsangue que véritables cadavres tout pleins de l’ordure de leur sang, avec à leur cou leur propre enseigne-enseignement: qui *Fleisch für Hitler*, qui *J’ai voté Hitler*.) Si le concept viande, dont on saisit bien que, mécanisme de défense contre une anthropophagie parfois latente, parfois pas — car ce n’est pas en vain, par démesure démagogique que Brecht insuffla ces paroles à son Mauler (et *Maul*, en allemand, c’est la gueule, le carnassier), prince de la sauvagerie capitaliste, *géant de la conserve, roi des abattoirs et des bouchers de la terreur* : « L’homme ne m’émeut pas. Aucun

⁷⁴ *Id.*, *Œuvres complètes. Tome II*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, p. 499 [traduction modifiée].

⁷⁵ BRECHT, Bertolt, *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, Berlin, Suhrkamp Verlag 1970, p. 100.

homme n'est innocent. Ce sont tous des bouchers⁷⁶» —, il naquit de la volonté qu'avait l'homme de s'exclure de sa détermination conceptuelle tout en se et en lui ménageant de l'insatiable dévoration des choses sensibles, des choses étrangères, quelque satisfaction appropriative (pour le dire tel un hégélien), et dans nos sociétés la production de viande, laquelle a, selon la Division statistique de l'Organisation des Nations Unies pour l'alimentation et l'agriculture, quintuplé dans les cinquante dernières années, et, par le fait même, la gastro-satisfaction, l'intestino-suffisance emplissent le monde d'un tel surcroît de plénitude, d'un tel surcroît à dégorger que l'affirmation de Plutarque selon laquelle le manger chair *rend spirituellement vulgaire et stupide par satiété et réplétion* — ce trop-plein du ventre confinant à la vacuité de l'esprit, livrant aux seuls intestins la fonction d'appropriation — est devenue de l'ordre d'une vérité euphémistique dans un monde où, pour le dire comme Karl Kretschmer, chef du *Sonderkommando* 4a, qui, lui, l'écrivait à sa femme et ses enfants, « nous vivons comme des princes », et ce, malgré « le spectacle des morts — parmi eux des femmes et des enfants — pas particulièrement stimulant », où « notre travail exige que nous mangions et buvions bien. Sinon nos nerfs craquent. [...] Tout n'est pas beau ici⁷⁷», si le concept viande apparaît comme élaboration, abstraction visant à épurer l'homme de ses peurs et pulsions tout en distinguant de sa chair, même exsangue, même saignée, la viande, et visant à le *civiliser*, l'arbitraire même de ce qui comme manger chair le compose, ce concept, cesse de le paraître dès lors que suivant la pensée de Maistre l'on s'avise qu'en vertu de ce qu'il appelle *dogme de*

⁷⁶ *Id.*, *Sainte Jeanne des abattoirs*, dans *Théâtre complet 2*, Paris, L'Arche, 1974, p. 259.

⁷⁷ KRETSCHMER, Karl, cité dans PATTERSON, Charles, *Eternal Treblinka*, New York, 2002, p. 129-130.

la réversibilité et qui, dans le sacrifice, permet la substitution de l'innocent au coupable, c'est-à-dire l'innocence saignée expiant pour le coupable de ce fait lui-même sa faute expiant, ce sont « parmi les animaux, les plus précieux par leur utilité, les plus doux, les plus innocents, les plus en rapport avec l'homme par leur instinct et leurs habitudes [l'animal comme véritable projection-idéalisation de ce que serait l'innocence humaine]⁷⁸», ce sont « dans l'espèce animale les victimes les plus humaines⁷⁹», c'est-à-dire les plus serviles, grégaires et inoffensives que l'on immolait (et immole toujours), recherchant ainsi l'effusion la plus propre à la nôtre d'un sang étranger, d'un sang domesticable mais non pas familier : l'Étranger de substitution comme *Propre Autre*, comme *nature inorganique* donc, — processus de commutation qui, s'il sert un autre usage de la mise à mort bien souvent à lui complémentaire, ne diffère pas essentiellement, avec cette différence toutefois que l'identification le sous-tendant, devenue inavouable, s'y voit refoulée, de celui déterminant la composition du concept viande comme anthropophagie souterraine. Le boucher apparaît à bien des égards comme l'agent indispensable de la culture, qu'il s'agisse d'assimilation : « La culture de ce point de vue, considérée sous l'angle de l'individu, consiste en ce qu'il acquiert ce qui est présenté devant lui, consomme en soi-même sa nature inorganique et se l'approprie⁸⁰», ou d'expiation, *acte de la satisfaction absolue* conçu par Hegel selon les termes mêmes *des mystères du manger*, c'est-à-dire encore et toujours comme forme d'assimilation, mais comme sa forme — la plus parfaite — absolue — où c'est l'innocente viande divine qui comme pomme de

⁷⁸ DE MAISTRE, Joseph, *Éclaircissements sur les sacrifices*, *op cit.*, p. 813.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit. Tome I*, Aubier Montaigne, 1941, p. 26.

rédemption est mangée⁸¹. (Le degré zéro de la culture, il est permis de le penser, est atteint quand la barbarie sans autre vérité que celle de sa barbarie propre, quand la barbarie du même, et non plus celle de barbares-du-moins-aux-yeux-des-bourgeois, pousse à s'immoler jusqu'à son propre agent boucher et, l'immolant, le médiateur s'immolant ainsi lui-même, cède ainsi à la magie de l'immédiateté – pour tous. *Martyre! Viande vivante! / Et c'était, et ce sera ainsi, jusqu'au / Trépas*, écrit Tsvetaeva percevant avec commisération l'incessante, l'omniprésente, l'égalitariste boucherie de cette vie de viande libre — *Vie, – ne souffrant que les traîtres, que / Brebis – bourreau!* — et s'en affligeant comme d'une irréversible déréliction : *Et aucun intercesseur / Ne vous servira plus, quand, / Au-dessus de la dernière ville, / Trompetera la dernière cheminée.*) Chez Kafka, l'innocent ne l'est jamais réellement et se sait ne pas l'être. Toujours-déjà boucher, toujours-déjà viande, il transige avec la raison des autorités l'inculpant : il la comprend. Puisqu'il s'agit aussi de la sienne. Civilisé à l'innocente civilité même *cheminant délicatement entre boucher et policier*, il sait leur défection — ce refus-déresponsabilisation de prendre sur eux plus avant la culpabilité du monde — propre à lézarder d'entrevisions sur le mensonge la muraille, et lui-même résistant à l'ordre absurde du monde le condamnant se trouve non moins, coupable se-châtiant-s'innocentant comme à *cette construction en quelque sorte soudé se sentant*, vouloir l'assurer et comme le préserver de l'effondrement. Et ce, au point de « savoir qu'il aurait été de son devoir de prendre ce couteau [le *couteau de boucher*, le *Fleischermesser*] qui passait de main en main au-dessus de lui et de

⁸¹ Cf. MALABOU, Catherine, *L'avenir de Hegel : plasticité, temporalité, dialectique*, Paris, Vrin, 1996, 137-138.

se l'enfoncer dans le corps⁸²», et de vouloir, sans le pouvoir, précipiter le jugement des bouchers, tout en les absolvant par là de ce jugement. Du couteau dans le cœur ne laissant que la honte à la marotte de fine découpe mécanisée — « Sans cesse l'image d'un large couteau de charcutier qui, me prenant de côté, entre promptement en moi avec une régularité mécanique et détache de très minces tranches qui s'envolent, en s'enroulant presque sur elles-mêmes tant le travail est rapide⁸³» —, c'est le monde originaire, sa primitive angoisse, sa culpabilité symptomatique, qui se raffinant, se raisonnant, se rationalisant, s'élève à la froide démesure d'une société industrielle qui, que nous soyions conscients ou non de notre *humanimalité*, nous accule au destin-sans-destin d'abattoir, à cette réalité hors-limite-pour-la-conscience, remise en marge, oubliée du monde primitif sur le monde contemporain (aux velléités de dépassement post-n'importe-quoi) toujours agissant : *c'est à cause de toi*, et où ce psaume entend Dieu, entendons-le, nous, ce Dieu, comme produit de la faute et châtement désiré par elle au nom du sien, entendons-le aussi comme Dieu s'épurant image-écran Raison et Idée, *qu'on nous égorge tous les jours, qu'on nous regarde comme des brebis destinées à la boucherie*. Entendons ce psaume non pas ainsi qu'il l'entend et s'entend lui-même, je veux dire : comme parole plaintive et victimale d'une foi à souffrir, mais comme celle se trahissant de bouchers-brebis et de brebis-bouchers. *Heauton Timorumenos*. Ce désir d'expiation de la faute, qu'on se plaît à croire n'entendre plus, a quelque chose, du moins pour nous *modernes* ou, comme l'écrivait Baudelaire, pour nous *syphilités*, d'une insupportable vérité :

⁸² KAFKA, *Le procès*, Paris, Flammarion, 1983, p. 271.

⁸³ *Id.*, *Journal*, coll. « Le livre de poche », Paris, Librairie Générale Française, 1982, p. 275.

Les hommes primitifs, écrit De Maistre, dont le genre humain entier reçut ses opinions fondamentales, se crurent coupables. Les institutions générales furent toutes fondées sur ce dogme ; en sorte que les hommes de tous les siècles [à l'exception des siècles dits progressistes se trahissant par leurs efforts de dénégation et leurs trop franches inventions] n'ont cessé d'avouer la dégradation primitive et universelle⁸⁴

insupportable autant pour notre raison avide d'expier que pour celle de qui lui-même doit, tout en s'aveuglant, de son couteau de boucher manier l'expiation, et il me faut ici à nouveau citer cette phrase, quoiqu'en entier cette fois: *Peut-être eût été à l'animal le couteau de boucher une délivrance, que je dois pourtant, en tant qu'héritage, lui refuser* (car c'est en tant qu'héritage paternel que, dans *Un croisement*, a été reçu cet agneau-chat, mais c'est davantage en une animalité mi-proie mi-prédateur que consiste le legs paternel, avec lequel on ne peut en finir, ce qui ne manque pas de rappeler Jean VIII, 44 — *Votre père à vous est le diable et vous voulez accomplir les désirs de votre père. C'était un tueur depuis le commencement, établi hors de la vérité, car sans vérité en lui, parlant faux, selon sa nature, qui est du mensonge, et du mensonge il est le père* —, et, de fait, la nature elle-même patrimoniale du couteau de boucher), qui indique cette façon aussi respectueuse que détournée et spécieuse qu'ont les hommes réifiés de n'en pas répondre soi-même, de cette *délivrance* à délivrer, d'en chercher à répondre toujours au nom d'une responsabilité au Plus-Haut attribuée, au nom de la loi la plus haute ou de la loi du Plus-Haut : d'une « loi suprême [the highest law]⁸⁵ » toujours suspecte à se les vouloir approprier (et bien autrement qu'eux, se le cachant, se le peuvent vouloir être), qu'il s'agît de Dieu, de l'Idéal, de l'ordre social, d'Himmler — affirmant, par exemple, à ses

⁸⁴ DE MAISTRE, *op. cit.*, p. 806.

⁸⁵ Paroles d'Himmler rapportées dans PATTERSON, *op. cit.*, p. 132.

soldats « assum[er] l'entière responsabilité devant Dieu et Hitler pour tout ce qui se passait⁸⁶», et ce, selon cette même *loi suprême*, ainsi qu'il l'a lui-même baptisée (souhaitant par là apaiser leur nausée – sinon la sienne) — ou du père de famille, et c'est en pensant à ces hommes modernes à la mauvaise conscience d'autant plus asservie et réifiée par la « famille [qui] n'a que des portes, auxquelles frappent dès le début les "*puissances diaboliques*" qui se réjouissent terriblement de s'introduire un jour⁸⁷», ainsi que par ces « "*puissances diaboliques*" [elles-mêmes] avant qu'elles ne soient toutes constituées, Américanisme, Fascisme, Bureaucratie⁸⁸», qu'elle se veut dissimuler à soi mauvaise conscience, c'est en pensant à ces bouchers coupables sans savoir de quoi et coupables voulant l'oublier que Kafka, dans une lettre de juin 1921 citée par Benjamin, conçoit la figure d'Abraham sorte de *garçon de café empressé*, de fonctionnaire de la délivrance s'affairant à mettre de l'ordre dans ses affaires et s'affairant / s'empressant au point de différer tout-d'abord-comme-à-jamais sa mission de délivrance-sacrifice — ou bien jusqu'à ce que celle-ci ait *miraculeusement* lieu sans son soutien, — ou bien jusqu'à ce que le fonctionnaire-garçon-boucher-de-café de ses fonctions relevé soit soit par un mot, un ordre, soit, et cela conjoint les deux possibilités, que lui-même opère sans opérer comme relevé de ses fonctions par l'intermédiaire de quelque chose, instrument ou machine, qui, bouc-émissaire, prend sur soi la culpabilité, la mauvaise conscience, la prend à son compte, introduit de l'aléatoire et de l'incertitude dans l'acte honni. Noélie Vialles, dans *Le sang et la chair*, décrit, en ce sens, un sacrifice grec où chacun des

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ DELEUZE et GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, 1975, p. 22.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 107.

participants se devait d'expliciter la part qu'il y avait pris pour ensuite rejeter le blâme sur quelque autre participant. Et ainsi de suite. Jusqu'à ce qu'on finît par accuser le couteau — seul incapable de se défendre et seul ayant participé à toutes les étapes cruciales de cette division rituelle du travail — et que, seul coupable, on le jetât à la mer, lui, instrument nécessaire à la bonne conscience des exécutants, à la dissolution de leur responsabilité. Au contraire du couteau rituel, et dès lors même que ce contraire œuvre néanmoins dans le même sens, puis en accroît, telle une infinité d'aiguilles pouvant devenir et dans la chair enfoncer autant de couteaux, l'efficacité, — et faisant elle-même partie d'un procédé judiciaire à « considérer comme le plus humain et le plus humanitaire⁸⁹», est-il dit à son égard non sans à nouveau ouvrir sur *les puissances diaboliques à venir*, sur Hitler par exemple, qui dans son testament insistera sur l'humanité de son procédé alliant, lui aussi, productivité et dite humanité allégeant rassérénant la conscience des bourreaux, — la machine à châtements, que, par ce fait même, on ne jette pas à la mer, que, sans même s'offenser la conscience, et de quelle conscience s'offenser ? on peut comme en Égypte les tripes de la culpabilité en plein soleil exposer, à cette condition toutefois qu'on l'ait depuis rejetée en marge de la ville / de la colonie pénitentiaire / hors-limite-pour-la-conscience, survit au passage de l'ancienne à la « nouvelle, clémente direction [neue milde Richtung]⁹⁰», de ce qui, politique spectacle et « galerie [...] toujours pleine de spectateurs⁹¹» se substituant à la société disciplinaire et aux manifestations spectaculaires de ses exécutions, ne cesse pour autant d'être colonie

⁸⁹ KAFKA, *Dans la colonie pénitentiaire et autres nouvelles*, op. cit., p. 110.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁹¹ *Ibid.*

pénitentiaire et, en tant que telle, de servir comme peine à ses habitants la mort, de servir en tant qu'ils sont dans la *Strafkolonie* la *Todesstrafe*, fût-elle sous une forme adoucie, indulgente, *milde* : douce comme ces sucreries que fourrent dans le gosier du condamné juste avant l'exécution — oui, une mort-sucrerie — les dames du nouveau commandant. La machine survit d'autant plus comme humanisme et concentration de l'humanisme que celui-ci, tel le personnage de l'étranger en voyage d'étude et telle sa « mission [*Aufgabe*]⁹²» à demi indifférente d'opposition à l'inhumanité, juge et condamne avec raison l'ordre ancien sans se rendre compte que, le mot *Urteil* [sentence, verdict] étant inlassablement ressassé, il ne cesse, comme si rien ne lui pouvait être plus étranger que l'*ἐποχή* des sceptiques, de juger et condamner lui-même, à son tour, ou, plutôt, de continuer de juger et condamner, je veux dire : sans s'en soucier le moins du monde ni le faire consciemment — « Par ce travail silencieux, la machine se déroba littéralement à l'attention [écrit Kafka au moment où, après que le verdict a été prononcé par l'étranger, l'officier fait montre de sa complicité-intimité avec la machine en ce qui semble à la fois un sacrifice volontaire à et pour celle qui lui survivra, et une exécution non assumée par l'étranger]⁹³», et voilà bien l'idéal humaniste, cette machine-de-mort tranquillement dérobée à l'attention et donnant à la mort l'apparence du libre arbitre ; la machine survit d'autant plus que l'humanisme balançant entre l'identification à ce cohérent ordre ancien — « l'officier se comportait à présent de façon tout à fait judicieuse [*vollständig richtig*] ; le voyageur, à sa place, n'aurait pas agi autrement⁹⁴» — et son devoir de s'y opposer,

⁹² *Ibid.*, p. 110.

⁹³ *Ibid.*, p. 121-122.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 120.

de rompre avec lui, c'est sans doute en une forme détraquée et ruinée que la machine survit, — détraquée et ruinée *manifestement* [*ging offenbar in Trümmer*, écrit Kafka] par rapport aux temps anciens, — détraquée et ruinée *apparemment* [autre sens de ce même *offenbar*] pour les temps nouveaux, mais d'autant plus productive que détraquée et ruinée. On a trop pris pour acquis la destruction complète de la machine. Pas assez réfléchi à l'insuffisance d'un tel détraquement mu par un préjugé, voire par une irreflexion *diabolique en toute innocence*. Pas voulu comprendre sa défaillance dernière — *l'ultime mécanisme n'intervint pas davantage* — comme naissance monstrueuse d'un autre type de machine (plus barbare que l'ancienne, et ce, à proportion de son humanité). Pas assez relevé l'ambiguïté de ce qui se produisait juste avant l'épilogue et qui donne à entendre : 1°) que si « la marche tranquille de la machine était une illusion⁹⁵», c'était parce que la conscience de l'étranger, de l'occidental, se savait coupable — quand bien même ce serait derrière sa tranquillité, derrière la tranquillité de sa conscience —, que, se voulant insouciant, innocent en introduisant un semblant de justice au coeur même de l'injustice, elle se savait coupable de *littéralement* s'illusionner innocent et sur la disparition de la machine-d'injustice, découvrant même par inattention humanitaire une colonie pénitentiaire de plus en plus similaire au monde libre, monde à l'illusion se pouvant ainsi morcelée et révélée illusoire si l'on ne travaille pas davantage à s'illusionner à l'aide de *machines-transferts*, seules susceptibles de nous gratifier du *sommeil de la machine* ; 2°) que, puisque chez Kafka on ne se *délivre* pas de l'héritage des pères et encore moins en le voulant dénier par idéalisme, la ruine de la traceuse marque non pas une consolation morale : la mort horrible et méritée du bourreau en même temps que la fin du châtiment, non pas ! mais de

⁹⁵ Ibid., p. 123.

façon beaucoup plus ambivalente, plus kafkaïenne, ce qui, dans les mots de 1917 *espèce de viande à serpents*⁹⁶, sous les ordres du nouveau commandant, pave la voie à un renouveau barbare sous la figure tutélaire du *serpent-grande-Madame* (Warburg avait compris que si la technique-serpent-éclair-de-cuivre détruisait la causalité mythologique et l'angoisse ressentie face au serpent, celui-ci ne pouvait que survivre à une telle destruction de l'espace de pensée symbolique et en profiter), c'est-à-dire, pour revenir au texte de 1914, quelque chose comme le passage de la torture — la torture en tant que moyen, cruel, d'expier longuement un crime (souvent des plus futiles et toujours douze heures durant machiné), et mettant cependant, fût-ce symboliquement, l'accent sur l'individu, le rachat de son âme, sur l'impossible déchiffrement de son crime inscrit à même son corps, l'atteinte d'une certaine intelligence de sa situation (de là l'analogie constante de Kafka entre châtement et écriture, analogon qui, *ouvrant de larges plaies à la conscience*, ne semble présent que pour à la fois s'y identifier et s'en détacher, s'y opposer) — au « meurtre immédiat⁹⁷» par des aiguilles ne servant plus une machine-châtiment-à-écrire-longuement-sur-le-condamné mais une machine-humaniste-d'abattage-éclair-en-série, *l'humanisme comme idéologie de la machine*, ainsi que le dit Müller, comme idéal de l'humanité par la machine sans faute accompli. Débarrassée de la traceuse, la machine n'en devient que plus performante – que plus perforante, et la reproduction technique et sérielle de la mort une réalité envisageable, à un point tel qu'il ne reste plus qu'à imaginer une machine pouvant en masse en son sein accueillir pour que l'abattage machinal se change en machinale extermination. Si elle dilue d'autant mieux la

⁹⁶ *Id.*, « Fragments de la "Colonie Pénitentiaire" », dans *Journal*, *op. cit.*, p. 492.

⁹⁷ *Id.*, *Dans la colonie pénitentiaire et autres nouvelles*, *op. cit.*, p. 123.

responsabilité que, machinalement « travaillant toujours et march[ant] toute seule⁹⁸», ce n'est qu'elle-même qu'elle salit — ce serait d'ailleurs là son « son seul défaut⁹⁹» —, que la manie ne demande plus aucune spécialisation et que, de fait, son maniement lui-même n'est plus nécessaire qui seul souillait encore, d'huile et de graisse plutôt que de sang, de tripes, d'immondices, les mains de l'officier, mais plutôt désormais nécessaire le maniement du cadavre par d'innombrables aiguilles saigné et attendri et telle une viande à désembrocher, — cette machine, littéralité de l'illusion tranquille, est en soi une délivrance et répond aux vœux les plus secrets de déresponsabilisation de l'Homme, de l'idéal de l'humain construit par l'humanisme. *Je ne tue pas*, peut-Il se dire ne craignant plus, en sa pureté nouvelle, de se salir les mains. *Non ! non seulement je ne tue pas, mais je ne participe pour ainsi dire pas à la tuerie*, peut-Il se dire ainsi que les condamnés, les pénitentiarisés, eux-mêmes appelés à être de coopératifs bourreaux dans les plus parfaits des systèmes de contrôle. *Je n'exécute rien. Sinon les ordres. Raisonables, à tous égards. Et simplement, innocemment même, avec l'innocence de celui qui n'a pas le choix — mais croit l'avoir — et ne fait après tout que son métier, je désembroche la viande. Et désembroche la viande à nouveau. Et à nouveau toujours encore de la viande. Sans vraiment y penser. Que par inadvertance. Tandis qu'affairé — en masses jours nuits années et viandes à jamais pareils s'écoulent. Tandis qu'en proie à l'ennui de l'affairement, et bonnes sont les affaires, je goûte distraitemment l'infini par l'illimité des stocks. Viande sur viande sur viande désembrochant. Viande sur viande sur viande empilant. Un Sisyphe tranquille et pour ainsi dire immobile, immobile de célérité, les mains propres, les*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 107.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 95.

*souliers vernis. Au lieu d'une sale pierre, — la délivrance de la machine, sa délivrante fulguration. Sommeil et mort. Un Sisyphe planté là. À mon poste. Jaloux de sa chance de ce sommeil de cette mort. S'enchaînant à la chaîne qui lui qui m'apporte le travail déjà réalisé et idéal de la mort immédiate, d'une mort si humaine et clémente qu'elle se laisse manier viande aseptisée, mystérieuse tout autant que rationnelle, plutôt que mort : sale et dégoûtante. La conscience honnie de la faute appellerait, comme une délivrance de soi-même par la réification, le meurtre immédiat par la machine médiatisé : l'illusion de non culpabilité de l'homme à travers la mise à distance, la médiatisation machinale de sa faute se répétant à l'infini, médiatisation machinale qui la rend toujours davantage plus abstraite et lui toujours plus viande-réifiée et viande à serpents, et ce, jusqu'à ce qu'on ne critique plus l'homme, mais la technique, allant jusqu'à la doter d'une vie propre, dont elle se saisit, celle d'un Dieu-boucher-machinal : *Man invented the machine / and now the machine has invented man*, écrit un Lawrence qu'horripile cet idéalisme religieux. L'homme ainsi chosifié : roue au-dedans d'une roue, *petite dynamo* face à la *dynamo Dieu le père*, l'homme ayant concédé à la machine sa souveraineté n'en daigne manier la carne, je veux dire : les restes carnés, *ses* restes propres, fussent-ils même à autrui si cette catégorie s'avère encore valide, que parce que carne et restes, il ne les reconnaît pas siens, — lui-même *matière pensante ne pouvant plus rien penser* n'arrive jamais qu'à s'identifier, en fantasme du moins, à la machine réifiante, à cette matière abstraite de puissance abstrayante dotée, et non au réifié carne en devenir qu'il est lui-même, à cette matière non loin de la carne sur le chemin de l'abstraction. Il n'est pas innocent que la critique de la technique soit proscrite et ridiculisée comme réactionnaire — ce dont on la qualifie avec raison toutefois – et chez les zéloteurs de l'ordure originelle, à savoir de la*

Nature en sa toute innocence et bonté, et qui bandent, sincères, de tout leur être, qui bandent bellement rien qu'à imaginer le degré d'intimité qu'ils ont su atteindre avec la grande origine pubescente – et chez les insupportables et sentimentaux, à vouloir caresser avec force l'abjecte essence du bestiau de l'être, Authentiques, toujours caressant le bestiau de manière à se caresser eux-mêmes en manière d'enflure comme maîtres bergers — et comme le fait illusoire de luddites, parce que l'homme technologique (voilà pour sa dénomination *positive*) se doute bien que la critique de la technique, c'est la critique que l'homme obsoléscent à lui-même s'adresse comme à une force supérieure objet de son culte ophite bien-pensant, qu'il conçoit plus Dieu que Satan. Cherchant à s'émanciper et à réaliser son plein potentiel — « Toute guerre à venir, écrivait Benjamin en 1930, sera une révolte de la technique contre la condition servile dans laquelle elle est tenue¹⁰⁰ » —, son plein potentiel de destruction totale de l'humanité comme colère machino-divine, la technique, qui viendrait ainsi confirmer ou réfuter à quel point la guerre, comme l'écrivait de Maistre, est divine, ne manifeste pas autre chose que la barbarie refoulée de la culture, que le malaise exacerbé de la civilisation. Sa réalité pourtant nôtre, nous ne la dominons effectivement qu'à grand'peine, c'est-à-dire aussi efficacement que la *réalité* en nous enfouie. Nous ne la contrôlons effectivement plus, elle nous échappe. C'est pourquoi on la doit occuper, on la doit divertir, cette machine-à-sans-fin-prendre-sur-soi-notre-culpabilité, cette machine-à-l'efficace-de-grâce-propre-à-faire-rougir-Dieu-et-son-éternellement-réitérée-perforation-artisanale-de-la-viande-évangélique, et l'occuper de telle façon que notre cruauté comme la sienne, en une folle efficience à tout rompre, demeurent même produites au grand jour invisibles. Elle seule garante de notre liberté

¹⁰⁰ BENJAMIN, Walter, *Œuvres II*, coll. « Folio essais », Paris, Gallimard, 2000, p. 199.

de réifié, de viande libre, de viande-pour-viande symptôme de notre anthropophage indifférenciation d'avec l'animal : si bien qu'après la Deuxième guerre, la machine-abattoir-éclair dut être à plein régime occupée, potentialisée et amplifiée comme jamais, et qu'il n'était pas étonnant en ce sens que :

toute la France se réveilla affamée d'une viande, d'une seule [le beefsteak], qui était devenue *le symbole de la viande libre* [je souligne] [...] En quelques mois la demande de beefsteak tripla par rapport aux chiffres d'avant-guerre. Depuis elle n'a fait qu'augmenter et c'est là, aujourd'hui, le vrai martyr de La Villette qui cherche, depuis dix ans, le moyen de transformer à cent pour cent le bœuf en steak [et l'aujourd'hui où Duras écrivait cet article, c'était en 1957, bien avant que ces abattoirs ne soient intériorisés abattoirs mentaux : *À la place des abattoirs de la Villette*, peut-on lire sur le site de l'encyclopédie pour viande libre Wikipédia, *on trouve aujourd'hui des lieux d'études, loisirs et distractions*]¹⁰¹.

Et c'était là en quelque sorte diktat de l'instinct de conservation, de l'instinct de non-savoir, que de se revouer, de se redévouer au même saint serpent; que cet acte de substituer viande pour viande et que, en une concentration inouïe, et *par satiété et par réplétion* de s'en affairer la stupide conscience-estomac de viande libre ; que d'avoir instinctivement lu, car la viande-espace se donne en quelque sorte littéralement à lire au moment même où elle en dérobe les facultés, et, non sans limitation, compris, « face aux portes des abattoirs, un écriteau donn[ant] le ton :

L'AVENIR
ABATS EN GROS¹⁰²».

¹⁰¹ DURAS, Marguerite, « Le sang bleu de La Villette », dans *Outside* suivi de *Le monde extérieur*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 2014, p. 57.

¹⁰² *Ibid.*, p. 52.

Chapitre 3

L'expérience fantasmagorique ou Comment l'œuvre d'art totale de l'Occident perversi nous farcit blanche abstraction en son commentaire crypto-intestinal



Fassbinder, Berlin Alexanderplatz, 1980.

On en avait certes beaucoup entendu, mais de ce beaucoup rien pu tirer.

Franz Kafka

L'enfer, ça doit être ça, le lieu où tout ce qui se dit, tout ce qui s'exprime est vomi à égalité comme dans un dégueulis d'ivrogne.

Robert Antelme

Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc sur blanc.

Samuel Beckett

Nous — entre Jésus et Hitler.

Hans-Jürgen Syberberg



Profanation de l'hostie, 1480.

Au temps de la viande, celui, réifié et quotidien, de l'oubli comme de l'affairement, celui, dont les divers états carnés masquent la triste et économique continuité,

*Thrift, thrift, Horatio. The funeral bak'd meats
Did coldly furnish forth the marriage tables¹⁰³*

celui, qui, du moment que « la machine obéit à un autre temps que les hommes¹⁰⁴ », épouse le rectiligne à train d'enfer de la chaîne de

montage ainsi que de la responsabilité et de la conscience son atomisation — et,

¹⁰³ SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, dans *The Norton Shakespeare*, New York, W. W. Norton & Company, Inc., 1997, p. 1676.

¹⁰⁴ MÜLLER, Heiner, « Penser est fondamentalement coupable », dans *Fautes d'impression*, Paris, L'Arche, 1991, p. 187.

effectivement, c'est bien là comme un quelque chose assurant, par son enféerique enchantement, sinon le bonheur, du moins le rachat, c'est bien là, à la division du travail, comme sa grâce, qu' « Il [faille] deux hommes pour qu'aucun ne tue vraiment¹⁰⁵ » —; au temps de la viande libre, c'est-à-dire au temps où *perindè ac cadaver* la viande seule puit de soi exsangue faire socialement montre, je veux dire : produire au grand jour son identité — sans parenté aucune toutefois avec l'éviscération-révélation de type abject-ostentatoire « Au soleil, les tripes. Je vais lui mettre les tripes au soleil¹⁰⁶ » — en tant qu'à soi délivrance, à soi délivrée pure matière, easy delivery d'identité évidée d'identité, d'identité prêt-à-porter, d'identité, pour le dire comme Marx, *porte-valeur*, et ainsi apprêtées, ainsi « Abillées les Viandes [Dress'd Meats] paraissent au Marché, — les Saucisses pendent contre le Ciel, formant des Lignes de Texte, cryptique Commentaire Intestinal¹⁰⁷ ».

Et à tout pendre qu'est-ce à lire à nos propres chairs suspendues? que boyaux saumurés bien tassés de fourre aseptique — « matière habillée, rhabillée, costumée¹⁰⁸ » — une énigme

¹⁰⁵ VIALLES, *op.cit.*, p. 50.

¹⁰⁶ GENET, Jean, *Les Paravents*, coll. « Folio/Théâtre », Paris, Gallimard, 2000, p. 288. Extrait d'une sorte d'avant-propos aux *Mères* — aux *Paravents* une version antérieure —, dans lequel un *je*, l'auteur sacrifiant avec ironie au bon goût comme de sa pièce s'excusant d'avance, s'entretient avec un *il*, lui-même l'écrivain comme à soi inconnu possédé par le ressassé dessein d'éviscérer quelqu'un, — ce passage (tout comme le bref avant-propos en son entièreté, et ce, de façon sans doute trop explicite) donne à penser le texte l'écriture même comme arrachant son voile à la poche anale, les donne à penser comme arrachement-monstration de ce que côlon et colon contient le ventre de l'homme — l'écriture comme réinrication langagière des déjections du ventre de l'homme. *Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or*, écrit Baudelaire, et, pour lui, tout comme pour Genet, le travail d'orfèvre-tripier de l'écrivain consiste surtout en ceci : qu'on n'oublie pas qu'or est boue. La magnificence de l'or ne doit jamais sublimer l'horreur de la grande chierie. *Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques ; / De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant, / et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques, / Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.*

¹⁰⁷ PYNCHON, *op. cit.*, p. 289.

¹⁰⁸ Peter Sloterdijk, cité dans KLUGE, Alexander, *Idéologies : des nouvelles de l'Antiquité. Marx — Eisenstein — Le Capital*, Courbevoie, Théâtre Typographique, 2014, p. 10.

cruelle de plus qui, chose voulue méconnaissable à la chose, en vient à poser le problème même de la lecture, de sa possibilité, — de la lisibilité possible du réel (c'est-à-dire non pas *absolument*, mais dans le *maintenant de sa connaissabilité*) sous l'évidence d'étranges images inexplicablement écrans. Dont évidés l'on fuit à même l'inconscience des choses, à même leur énigmatique neutralité, l'inéluctabilité quasi mythologique — se donnant, d'y insister j'insiste, en quelque sorte littéralement à lire au moment même où elles en dérobent les facultés. De la République la devise-panneau-réclame d'abattoir. *Sur les couteaux, tout seul, le porc se précipite. Fleisch für Hitler* à la devanture – appendue. Messes païennes dans le Temple de la

déesse Raison¹⁰⁹. (Et depuis lors ubiquitaire et itinérante, d'incessants sacrifices et épurations à elle destinés.) Le *Seignelay*, un navire de guerre transformant à l'impératif de sa lettre fidèle l'encore blanc des anciennes mappemondes — à l'encre sanguine des ténèbres de chair par blancherie épurante épanchées épaissies — en noirs pour blancs. L'AVENIR ABATS EN GROS. Un hachoir à viande électrique de marque Zeus à l'innox impeccable duquel se mire le

¹⁰⁹ Ce sont les Exagérés, composés en partie d'Hébertistes, d'ex-Septembriseurs, etc., qui, ayant forcé la tenue de ces messes en l'honneur de la divinité des Lumières, qui, consignait consciencieusement le nom des absents sur leurs listes noires, sont en quelque sorte les plus aptes à représenter ici quelque vérité du mouvement révolutionnaire, de son inhérente férocité. *Ou l'exagération, ou le renoncement à la connaissance*, écrivait avec justesse Anders. Alors que la mesure, que la modération, appelée en retour comme un souhait, un idéal, par ceux-là qui les avaient baptisés ainsi, je veux dire : Exagérés, n'aurait jamais su ni pu entraîner quelque révolution que ce soit. (A-t-on jamais vu une révolution ayant pour slogan *la modération a bien meilleur goût?* je veux dire : autrement que politique-marketing la réfection étatique journalistiquement labellisée-hallucinée *Quiet Revolution / Révolution Tranquille* et déconsidérant l'idée même de révolution. Il y a là — dans cette pathologique volonté de mesure (dont souffraient Papineau lui-même et jusqu'à la plus exemplaire de nos révoltes) — tout le Québec — *québécois à rendre malade*. Lorsque le moindre pas est ici fait hors de l'arriération, fût-elle profonde et duplessiste, fût-il pas en avant, pas en arrière, pas de cleric ou faux pas / pas faux, c'est, hélas, tranquillement et sans trop de réflexion, toujours tel un pas feutré et surtout pas d'intempérance, avec une incommensurable idiotie mesurée, qu'il est hasardé, et, comme les colonisés d'ici ont ensuite confessé la *Revolution CCC* de Lennon bien plus que lu, par exemple, *La fausse parole* de Robin ou le Bataille politique, ils en sont venus à donner foi à la parole libérale, c'est-à-dire à son jargon, à son non-langage, et à croire authentiquement que, aussi bénéfique fût-elle, cette *réingénierie de l'État*, comme les Libéraux appellent encore et toujours *ça*, s'assimilait bel et bien à une révolution, réalisée dans la paix, l'amour, la tranquillité, *sans chicane*. Qu'il ne puisse être question ni de révolution ni de foi là où prédominent paix et tranquillité de la chair, que toutes deux, foi et révolution, ne se puissent imaginer, ainsi l'affirme Bataille à propos de la révolution, *sans complicité profonde avec les forces de la nature telles que la mort sous sa forme violente, les effusions de sang, l'abaissement dans une pourriture infecte de ce qui était élevé, sans la compréhension sadique d'une nature incontestablement tonitruante et torrentielle*, voilà qui leur est nécessairement inconcevable, irrémédiablement étranger, à nos colonisés, qui tant religieusement que politiquement n'ont jamais eu soif, et ce, au moment même de leur plus grande soif, que médiocre — que de se *dompter jusqu'à l'os*, disait un mauvais roman. L'*hamartia* québécoise, ce qu'avait, malgré sa partialité colonialiste, bien su voir Lord Durham, — c'est l'apathie : la *non-hybris* comme *hybris*, savoir la démesure dans l'absence de démesure.) Elle sert même, cette modération des soi-disant révolutionnaires, au rétablissement contre-révolutionnaire de l'ordre, à atténuer les effets mêmes de la révolution en l'arraisonnant, à déconsidérer l'idée d'insurrection permanente. Et, de fait, les Modérés sacrifient bien au dieu même des Exagérés, fût-ce avec une retenue qui les empêche de se commettre directement; ils s'assimilent à d'aveugles exagérés, qui ne savent le mal où ils atteignent (ou ne le veulent, plutôt, pas savoir), et tiennent à obombrer l'irrationalité de leur dieu médiatement, refoulant sous une norme à assouvir la plus aristotélicienne passion de médiocre ce que la Raison elle-même, comme ce « quelque chose qu'on peut mettre en place, et devant lequel se prosterner, et auquel offrir un sacrifice... » (CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness*, New York, Penguin Classics, 2007, p. 7) comporte de criminel et d'assujettissant.

monde. (Et dans le dessein de lui faire manger la viande crue de son propre fils, Lycaon en aurait su faire un usage comme qui dirait inversé, savoir insurgé.)

Au temps de la viande libre par l'évidence du sens narguée et toujours lui-même sens à la remorque de l'*ordre du monde*, de *ce qui est* comme aspiration d'apparaître à la nécessité, — correspond *difficilement* celui de la lecture. (D'images, de textes, de parfums, de couleurs ou de sons.) De la lecture non comme divertissement et fuite de ce qui en puissance point de l'image l'écran, ce qui serait encore temps aux choses complice — temps d'un indécidable ne-pas-vouloir-ou-ne-pas-pouvoir-lire —, mais bien davantage de la lecture qu'est salir en temps autrement épris de liberté et de sanglante pensée gorgée — *My thought be bloody, or be nothing worth*, tranchait Hamlet, souhaitant s'extraire des fers de carnification de la seule abstraction. C'est dire que la viande libre répugne, dans ses temps libres — et Adorno sut bien voir que ce qu'on appelle *temps libre* ou *loisir* (*spare time* ou *leisure time*), en ce qu'il confine à la reproduction même de l'attitude psychique de l'homme réifié par son (temps de) travail : fuite du réel et de tout effort dans la distraction afin de vide combler le vide d'un temps en trop comme en moins, n'est qu'une supercherie, qu'une « manière de faire des heures supplémentaires¹¹⁰ » —, c'est dire que le temps de la viande libre, temps de qui ne sachant plus à la manière d'un Biberkopf résister se veut en contrepartie « tout à fait criblé, [le] cerveau envolé, [les] pensées envolées, déjà bétail tout entier¹¹¹ », et réduit en sorte d'immaculé occi-

¹¹⁰ ADORNO, Theodor W., *op. cit.*, p. 244. L'original, écrit en anglais, du moins publié initialement en version anglaise (en 1941), le dit de façon plus imagée, usant de l'expression *perpetual bus man's holiday*, qui, lue en anglais et tout à la fois entendue en anglais et français, implique une sorte de vacance continuelle chez l'être qui au repos continûment sa vacance au travail reproduit, pantomime mécanique de l'habitude n'épargnant aucunement l'être. La saucisse au repos reste au repos la saucisse. Et tant en badaud au comptoir qu'au-dedans même pure saucisse.

¹¹¹ DÖBLIN, Alfred, *Berlin Alexanderplatz*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 2010, p. 197.

prêt-à-occir, déjà au blanc sommeil de la machine à carne en proie, répugne, dans ses temps libres, à se souiller librement (« temps de la drogue et [...] temps de l'art¹¹²» : les deux seules possibilités selon Müller) de qu'est-ce à lire sanglant. À souiller, comme d'une indélébile et lisible tache de résistance, la vacance de son ciel inaltérablement blanc et conceptuellement pur.

Et si, chez Pynchon, dont l'œuvre, en tant qu'elle s'attache à représenter la relation de l'homme au monde de la marchandise, de l'homme-marchandise à son historicité, puis à l'Histoire, dont, pour ainsi dire, il est le substrat matière cou coupé, témoigne de l'acuité avec laquelle il sut saisir et fit sienne cette pensée de Marx — d'un Marx par lui émancipé de son strict positivisme et, par le fait même, cessant de tout ramener simplement à la *seule* positivité d'un processus socialement et historiquement déterminé¹¹³, d'un Marx lui aussi, comme nous tous, réduit aux suppositions et faisant *effectivement* l'expérience de sa propre perte à même la *fantasmagorie*¹¹⁴ —, que tout ce qui est réifié, au sein d'un tel monde, dont le propre est de réifier, se transformerait en un quelque chose de « sensiblement suprasensible [*ein sinnliche*

¹¹² MÜLLER, *op cit.*, p. 191.

¹¹³ « Et ce fut la misère du marxisme, affirma Sloterdijk, insistant sur la nécessité d'une lecture parallèle du *Capital* et des *Métamorphoses* d'Ovide, d'avoir sous-estimé sa prodigieuse composante métaphysique au profit d'une compétition avec le positivisme des sciences bourgeoises » (Sloterdijk, dans KLUGE, Alexander, *op. cit.*, p. 15).

¹¹⁴ L'on peut imaginer en Pynchon un Marx allant plus avant en l'expérience de son sommeil, s'apercevant qu'à même ses reflets, il ne s'est pas réellement éveillé, que l'éveil du monde religieux n'est pas aussi facile qu'il le pouvait croire, que la matérialité même qu'il professe n'est que matière idéale.

Dans le monde du rêve
l'on peut s'endormir.
En lui plus avant,
parler et rêver
du rêve tel qu'il est. (TANAHASHI, *Sky Above, Great Wind. The Life and Poetry of Zen Master Ryokan*, Boston, Shambhala, 2012, p. 40.)

übersinnliches Ding, écrit Marx]¹¹⁵», en un « hiéroglyphe¹¹⁶», en un « signe¹¹⁷» à son sens premier perverti, l'on en vient, l'on en revient toujours à cette problématique de la lisibilité, de l'impossible et, concomitamment, infinie lisibilité d'un objet, d'une chose, d'un concept, d'un commentaire, d'un « pays¹¹⁸», d'un monde, du réel devenus cryptiques¹¹⁹, et ce, toujours assistant aux spectaculaires, aux délirantes interprétations d'une paranoïa inflationnaire comme à cheval sur notre dos et qui se révèle la condition même du réifié chercheur de sens par son éperdue volonté d'échapper au cul-de-sac entropique possédé, et aux yeux réifiés et possédés duquel, et en dépit même de son bon vouloir chercher, de sa persévérance aveugle, aucun sens n'arrive plus ni à s'imposer, du moins durablement, ni même à faire satisfaisamment sens — les sens étant, comme la marchandise, devenus échangeables, interchangeableables —, je veux dire assez satisfaisamment pour que cette quête obsessionnelle de sens, qui, s'éparpillant et l'éparpillant lui-même dans tous les sens, l'écartèle lui-même possédé de nombreux fétiches de sens, ne finisse par peu à peu s'avérer, en quelque sorte, et au

¹¹⁵ DOGNIN, Paul-Dominique, *Les « sentiers escarpés » de Karl Marx. Le chapitre I du « Capital » traduit et commenté dans trois rédactions successives. Tome I*, Paris, Éditions du Cerf, 1977, p. 214.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 219.

¹¹⁷ MARX, Karl, *Le capital. Critique de l'économie politique. Livre I*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 81.

¹¹⁸ PYNCHON, *op. cit.*, p. 648.

¹¹⁹ Il faut bien insister sur le fait qu'il ne s'agit pas ici que d'un simple schème idéaliste, que ce n'est ni l'être ni l'idée que dissimule la chose comme en les enveloppant de la contingence de sa ou ses matières, mais la chose elle-même, en son abstraite matérialité, qui, devenue marchandise, n'est plus visible en sa matérialité même, mais seulement comme valeur d'échange, concept, idée, écran, « Reflet coupé de sa source, ne pouvant dès lors qu'engendrer des reflets de reflets. Simulacres. Fétiches » (KOFMAN, Sarah, *Camera obscura, de l'idéologie*, Éditions Galilée, 1973, p. 18). C'est pourquoi Anders nomme cette époque un *second platonisme* : il ne s'agit plus de croire à l'arrière-monde comme à une vérité derrière les choses, non, l'arrière-monde idéal, maintenant à l'avant-plan, maintenant un avant-monde, impose aux choses leurs formes successives quitte à exclure ce qui résiste hors du monde et de la conscience. Le monde du *blueprint*, c'est bien celui du non-lieu.

terme de ce qui ne paraît qu'un long détour-atermoïement, le lieu d'un épuisement entropique de ses forces herméneutiques entravées, si bien que, saisissant qui de l'énigme sémiotique d'un monde-écran se refusant à faire sens « ne p[eut] résoudre l'énigme, savoir s'il rêv[e] maintenant ou bien si jadis il avait rêvé : les choses les plus merveilleuses se mêla[nt] aux plus quotidiennes, le monde environnant éta[nt] ensorcelé, toute pensée, tout souvenir lui échapp[ant]¹²⁰», cette paranoïa interprétative se donne à lire comme dérisoire sursaut de résistance d'êtres tout autant que les choses envoûtés — « les choses sont toutes des êtres envoûtés¹²¹», a dit Sloterdijk, qui en eût pu tout aussi bien dire l'envers si le monde ensorcelé médusant de signes abstraits ne fut d'une telle évidence, si cet envers même ne fut point déjà la formule traditionnelle dont notre réel, sans pour autant la contredire, mais, plutôt, la complexifiant, et les *choses évidées* dotant tel un habit d'une vie d'emprunt, est l'étrange invagination —, comme un sursaut de résistance non seulement dérisoire, mais dont le caractère fallacieux et funeste tient au fait que le monde ensorcelé fourré d'irréel ainsi que ses signes intestinaux cryptiques comme autant de choses envoûtées envoûtantes ne permettent plus de distinguer le réel de l'irréel, le vrai du faux, et ce, au moment même où ils font tourner — *on n'a pas de prise sur l'irréel* — infiniment à vide le moulin à viande herméneutique, qui, sans rien de substantiel, qui, sans *matière déplacée* à se mettre sous le hachoir, qui, sans rien que les abstraites images d'un monde esthético-mythique et que le sans âme de sa propre

¹²⁰ TIECK, Ludwig, *Eckbert le Blond*, dans *Amour et magie, et autres contes*, coll. « Romantique », Paris, José Corti, 1993, p. 106-107. Ce texte, dont traite Benjamin dans son article sur Kafka et dans une de ses dernières lettres à Adorno, me semble en rapport étroit avec son concept de fantasmagorie, de monde de la marchandise comme fantasmagorie.

¹²¹ Sloterdijk, dans KLUGE, Alexander, *op. cit.*, p. 14.

viande exsangue envoutée¹²², qui, *sans jamais embrayer sur quoi que ce fût de réel*, ne peut ni donner chair ni donner corps ni donner foi à sa propre saucisse insensée, pas plus que décider lesquels parmi tous ces boyaux contiennent de la farce interprétative l'ambrosie, ni rien trancher, sinon « le triomphe inconditionnel de l'irréel, donc la capitulation inconditionnelle de toute intelligence et sa descente de cercle en cercle jusqu'à ce dernier degré des abîmes, dans lequel sont répétées sans fin [saucisses uniformes et standardisées], avec grincements de rouages, les formules à jamais inchangeables de la possession¹²³», interchangeable mantras de non-sens au toujours-identique confinant à jamais, inchangeable néant du divers ou, pour le dire comme Müller, *manières différente de refiler aux gens les mêmes saucisses*; il faut cependant se garder d'oublier que si le cryptique commentaire intestinal confine et à la stérilité

¹²² Dans une lettre adressée à Benjamin, datée du 5 août 1935, Adorno, discutant du caractère fétiche, voire fantasmagorique de la marchandise (et de ses incidences sur le concept benjaminien d'*image dialectique*), indique — et toujours dans le sens de cette *complicité secrète avec les choses, auxquelles l'homme veut ressembler* — cette façon dont le sujet en vient à s'incarner lui-même réifié-envoûté dans l'énigme des choses évidées, puis à en intensifier la caractère énigmatique par l'introduction inconsciente en leur vacuum, telle une incontrôlable et signifiante attirance, de son propre peu, de son propre jeu de subjectivité qu'il ne reconnaît plus comme sien, tandis que, les choses l'envoûtant, lui-même s'y assimilant fait d'elles en retour le *mur de toile* où se jouent les images successives, les constantes métamorphoses de ses désirs, affects, interprétations, qui en quelque sorte régulés, stéréotypés, ne sont déjà plus les siens, du moins les siens seuls, ne s'appartenant pas plus lui-même que les choses qui ne parlent dès lors plus que de lui : « à mesure qu'elles perdent leur valeur d'usage, les choses, dans leur aliénation, s'évident et deviennent des chiffres qui attirent les significations. La subjectivité [ce qui en reste] s'empare d'elles en y introduisant des intentions où se mêlent désir et crainte [alors que, comme l'a écrit Benjamin dans le *Drame baroque, la vérité serait la mort de l'intention*]» (dans BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages*, coll. « Passages », Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 483).

¹²³ ROBIN, Armand, *La fausse parole*, Paris, Le temps qu'il fait, 2002, p. 55-56.

et au ressassement psychophage de l'envoûté¹²⁴ — « cent et cent foys penser un penser mesme [...] / s'aviander d'une amertume estresme¹²⁵ » —, celui-ci à son insu et à force s'épuisant se consumant en interprétatifs diallèle régression à l'infini, c'est que, en tant que marchandise-fétiche, et hiéroglyphe, et signe, par lui l'envoûté de lui-même remplis à remplir, le texte de trop pures saucisses formé aucune prise ne donne sur le procès qui trop pures les a faites — *processed food*, dit-on à propos, et c'est bien sous le coup d'un procès / d'une τέχνη comme venant d'en haut que la chair s'expie virtuellement toujours saucisse, que toujours d'avance déréalisées « les choses ne sont pas comme elles restent [...] tout [étant] de plus en plus au figuré¹²⁶ » —, lui manque effectivement certaine propriété matérielle susceptible d'*en un éclair*

¹²⁴ Un autre exemple de psychophagie envoûtée se pourrait trouver dans *La saucisse* de Walser, laquelle une fois mangée avale littéralement du *je* la capacité de penser et le pousse, *n'arrivant plus à s'arracher* à la marotte saucisse, au langage obsessionnel (rendu ici avec une virtuosité qui n'aura plus tard d'égale que celle de Bernhard), à sa vacuité. Ce qui, sur un mode parodique, est vécu comme castration châtiant l'intempérance, cette faute de n'avoir su résister plus longtemps à la consommation de *la saucisse*, dont la valeur d'usage, même désuète, laisse croire encore, sorte de *pseudo-individualisation*, à son unicité, *désirs coupables vous m'avez volé ma saucisse*, et, tout à la fois, comme procès d'un travail de deuil, *lamento* où par l'entremise de la vacance du signe, véritable vacuum d'affects nostalgiques — *Fast food, living nostalgia*, chantait Bowie —, c'est le *je* lui-même qui se pleure en pure perte, lui-même saucisse engouffrée s'étant consommé(e), sa propre individualité qu'en un regret seul se peut peindre, sa vie qui n'en est plus une. La saucisse est crypte intestinale à son fantôme de chair réceptacle. Le comique ici est le tragique (ou, plutôt, du tragique l'impossible) non lu comme tel. Au contraire de celui de la saucisse, le sans-destin humain se voit, dans l'œuvre de Walser, accepté avec enthousiasme, spontanément, avec une naïveté quasi pathologique. C'est que Walser tend à l'indifférenciation optimiste, à l'identification schizo avec les choses; sa complicité coupable, à l'inverse de la tendance bourgeoise à la refouler (tout en s'identifiant à l'agresseur) mais non pas, cependant, de la fonctionnalité bourgeoise, tend elle aussi à s'indifférencier de sa grande empathie pour tout ce qui est assujéti et chosifié — empathie que d'aucuns reconnaissent, et à tort : en la réduisant à peu, comme ce qui chez lui relèverait de l'absurde. S'il ne semble pas toujours percevoir son propre sans-destin dans les choses auxquelles il s'identifie, fût-ce par masque ou pour se perdre en quelque unité, son œuvre, elle, toujours se nourrit de cette intuition — d'emblée énoncée, c'est-à-dire dès 1899, à l'orée de l'œuvre, et telle une profession de foi : *Depuis que j'ai devant le temps capitulé, / je sens quelque chose en moi vivre, / une chaude, une merveilleuse paix.* (Plus heureuse, la folle attitude de l'Héraklès müllerien apparaît, qui à cette nécessaire identification schizo adjoint, je veux dire à son encontre, une hystérique résistance.)

¹²⁵ RONSARD, Pierre de, *Les Amours (1552-1584)*, coll. « GF Flammarion », Paris, Flammarion, 1981, p. 67.

¹²⁶ MÜLLER, *op cit.*, p. 185.

laisser entrevoir entrapercevoir de la cryptique viande-espace l'en-dehors¹²⁷, manque donc à sa lisibilité certaine impure matérialité résistant, quoique imparfaitement et toujours par elle quelque peu abstraite, à l'abstraction et propre à se donner à lire illumination : *connaissance*

¹²⁷ *Bleeding Edge* de Pynchon se déploie, voire se dissémine, à partir de ce parallélisme des espaces-mondes ne tolérant aucune extériorité, de cette idée, rendue sensible par la reconnaissance aiguë de « L'ignominie des possibilités de vie qui nous sont offertes apparai[ssant] du dedans » (DELEUZE et GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?* coll. « Reprise », Paris, Minuit, 2005, p. 103), que, malgré ce qu'en pourrait laisser croire les deux termes, autant la *meatspace*, depuis longtemps devenue espace clôturé, enceint, parodie du réel où la *vie* n'est vécue que formellement, virtuellement, chose-forme, que le cyberspace en son tréfonds, à savoir le *Deep Web*, virtualité au second degré où la non-vie quotidienne aime à se répéter, avec cette différence par rapport à la cybersurface qu'elle l'entend faire sans laisser de traces et loin des regards, sont l'enjeu d'une guerre véritable, « guerre contre la possibilité de se soustraire au système de l'ordre, de se catapulte au-dehors » (MÜLLER, Heiner, « Penser est fondamentalement coupable », *op. cit.*, p. 191), et où, effectivement, chacune des factions impliquées *une guerre gigantesque livre sous l'apparence et broyant les farouches pose des coutumes aux hommes et des murailles*, cherche à s'approprié et limiter le possible — philosophes et politiciens s'entendant d'ailleurs dès l'origine sur cette volonté de clôturer le réel, de la tyrannie éclairée de Platon à Heidegger et sa vérité du nazisme — comme mythe *fictionnant*-enclosant le peuple allemand en la prédéfinition d'un *Type* et censé ainsi : Allemand, l'auto-fonder (voir *La fiction du politique*, de Lacoue-Labarthe) —, cherche à s'incorporer l'inincorporé, à faire qu'il n'y ait pour l'homme de refuge ni au(x) contrôle(s) ni à ce qu'elles déterminent nécessité, dotant de squelettes-à-décharner-bien-plus-que-l'impossible le monde toujours-plus-avant-inventorié-et-standardisé — « just visible beyond them [par-delà les maisons modèles auprès de la route et celles qui, plus avant, sont terminées] the skeletons of new construction, expanding into the unincorporated wastes » (PYNCHON, Thomas, *Inherent Vice*, New York, Penguin Books, 2010, p. 20) — et dont, de cette normative érection d'ossuaire réifiant, on s'attache même à redéfinir ce qui y a été scorifié : les déchets non plus considérés comme déchets, mais, plutôt, en ce faire qu'il n'y ait plus rien, hormis le tout lui-même déterminé déchets, déréalisés valeurs d'échange : la vie dans les ruines de la vie tout entière économie du déchet — et *waste management*. La gestion du déchet comme nouvelle origine du monde, comme nouvelle cosmogonie stéréo-typant un être-déchet-au-monde, insiste DeLillo — « We were waste handlers, waste traders, cosmologists of waste. [...] We were waste managers, waste giants, we processed universal waste. [...] We design these organized bodies to respond to the market, face foursquare in the world » (DELILLO, Don, *Underworld*, New York, Scribner, 2003, p. 88-89) —, qui, tout en moquant de l'ordure l'idéalisme (de religiosité et bien-pensance empreint), décèle le degré inouï d'identification de l'homme chosifié au monde du déchet — son monde, l'enthousiasme avec lequel, se créant au baquet géant à la tâche toujours-plus raclures ordures s'ébouant à sa propre annihilation toujours-plus travaillant, il prononce inébranlable son *oui* excrémental donne inébranlablement occupé de ses saletés son assentiment joue tendue à la gifle d'un monde-marché *transformant le temps en excrément dans l'espace*. Qu'aucun déchet n'échappe aux lois de ce monde, que l'annihilé et rejeté de ce monde puisse sous une autre forme s'y intégrer, que la destruction ne laisse intransformable aucun reste, c'est là plus qu'un but, c'est là leur *idéal*. En finir avec l'en-dehors. Déréaliser-épurer la souillure. Lacoue-Labarthe le dit en partie concernant la solution finale, qui écrit : « Les Juifs étaient traités comme on "traite" les déchets industriels ou la prolifération des parasites » (Lacoue-Labarthe, Philippe, *op. cit.*, p. 61), mais ne s'arrêtant pas à la liquidation, à « l'élimination pure et simple » (*Ibid.*, p. 62) de la vie, ce *traitement* industriel s'applique encore et toujours par-delà la mort, aux dépouilles outragées et transformées en marchandises, objets sardoniquement dotés de la *liberté* des choses ; celle qui leur étaient, à eux vivants incarnant *l'homme libéré des mythes*, refusés ; à eux morts maintenant à l'utilitaire *récupérés* et vivant morts sous forme de produits-libres-de-mouvements-et-soudés-à-l'économique-destin.

fulgurante, réveil, épiphanie. Et on a beau dire, en effet, *les Saucisses pendent contre le Ciel, formant des Lignes de Texte*, mais c'est tout le contraire : Rien en Elles ne s'oppose à la pureté du Ciel. Elles ne pendent pas *contre* mais *sur fond* de Ciel. Leur Texte n'est lui non plus pas écrit *contre* le Ciel. C'est plutôt celui même du Ciel, qui, puisque « les marchandises de boucherie réclament continûment un éclairage qui ne dénature en rien la viande [elle-même d'un céleste et dénaturant procès technique le produit]¹²⁸», baigne de son froid *lumen naturale* le cryptique tableau tout entier. Le texte sur fond de ciel conceptuel — lequel tels mille insaisissables et noirs et invisibles soleils idéels blanc aveugle irradie — aucunement ainsi ne contraste, ne s'en différenciant d'ailleurs que comme sa forme réduite, alors même que visible-non-lisible sous une forme autre et contingente. Rien d'autre donc que monde esthétisé et rationalisé à l'extrême. Et bien plus radicalement encore que celui des fascisants futuristes *rejetant la chair et magnifiant les machines*. — Monde esthétisé dont les Lignes de Texte ne sont contre son Ciel pas autre chose que Carré blanc sur fond blanc. Oui, l'Idéal! de Suprématistes qui croyant avoir coupé les ponts avec la représentation du réel finissent

¹²⁸ DÖBLIN, *op. cit.*, p. 194.

pourtant, attendu leur mystique de la destruction progressiste de l'objet¹²⁹, par donner, s'en faisant les porte-paroles enthousiastes — et Malevitch lui-même ne critique l'Idéal en art que pour lui en substituer un autre, bien pire encore —, l'image juste et symptomatique de la terreur abstraite idéaliste résultant de la volonté humaine de dominer-fictionner la nature, d'en triompher, de lui surimposer à coups de carrés et rectangles et autres formes idéelles un infini évidant-conceptualisant, *and nothing could offer a less carnal picture of the world than solid geometry*, jusqu'au ciel en sa matérielle réalité et transformé en primaire épure du ciel des Idées lui-même épurant : « vaincu par le système suprématisse [*système ferme, froid et sans complaisance propulsé par la pensée philosophique*, précise sans vraiment préciser Malevitch, dans le vague systémique de l'idéal blanc], le bleu du ciel a été troué et a pénétré dans le blanc, véritable représentation de l'infini, affranchi de fond céleste en couleur¹³⁰»; un infini qui horreur transcendante qu'il est! dans le mouvement même de son infinitisation l'infini

¹²⁹ Et au contraire des suprématises et futuristes, qui tous deux *composèrent* moins avec leur temps qu'avec l'enthousiasme qu'en sa déréalisation celui-ci leur inspirait, les grands peintres abstraits ont été (et sont), pour reprendre l'expression de Beckett, des *peintres de l'empêchement*, des peintres peignant l'impossibilité de la représentation, tant au niveau de l'objet que du sujet. Encore plus grands ceux, à mon avis, qui, comme Picasso, Giacometti, Bacon, Dubuffet, de Kooning, Freud, ont su amalgamer dialectiquement abstraction et figuration. Conscients de ce qu'on ne pouvait plus en rester à la figuration, ils savaient de même que l'abstraction purement sensitive ou l'abstraction comme représentation conceptuelle (ce qui ne fait pas plus de sens que la simple figuration conceptuelle) n'étaient pas viables, que, comme l'a dit De Kooning, *la chair est la raison pour laquelle la peinture à l'huile a été inventée* et qu'il fallait jouer l'abstraction contre l'abstraction, aux lignes de crypte voulant enceindre toute ligne de fuite résister, du moins tenter de résister, et, « ayant assez bien connu l'Idée parfaite, et [...] la ten[ant] pour une sorte d'immense, blanche, lisse pierre tombale » (LAWRENCE, D.H., « Him with His Tail in His Mouth », dans *Reflections on the Death of a Porcupine and Other Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 311), y opposer l'abstraction de la chair, en l'abstraction donner à voir le procès, difformant, par la chair subi.

¹³⁰ MALEVITCH, Kazimir, « Le suprématisse (1919) », dans *Écrits*, coll. « Champ libre », Paris, Éditions Ivrea, 1986, p. 226.

ternit¹³¹, un infini qui, de son infiniment haute clôture idéale tel le quadriparti la barbarie blanche elle-même enseignant en sa propre infinie finitude blancheur d'idéal, domine trop infiniment la nature pour laisser du ciel de la chair des choses les couleurs subsister – et l'irrégularité de leurs formes¹³², qui, l'affranchissant de la vie, de la vie triomphe et pour en libérer l'infini entend la limiter infiniment — « le devenir-un illimité *se purifie* [je souligne] par une séparation illimitée [c'est-à-dire par la mort]¹³³» —, tout livrer par la machine-procès perforé purifié à « l'abîme blanc et libre¹³⁴», « royaume de la mort blanche¹³⁵», au néant candide et bien souvent insu qu'habite la viande libre : son sépulcre blanchi et plein d'ossements de morts où *blanc voile de blancheur à préserver des ruines l'éternelle nouveauté* n'est cependant visible aucune impureté rien que nuances de blanc sur blanc. Blanche nécropole.

¹³¹ Et que peut bien valoir un tel infini dont la blanche perfection, dont l'infinité même est à jamais pareille – infiniment – et dont les variations ne sont que nuances d'identité à soi-même? Que me vaut si, comme chez Bruno, l'infinité des mondes confine toujours au toujours-identique, à l'universelle monotonie, et ce, *d'étoiles en étoiles, de soleils en soleils, de mondes en mondes*? Un tel infini n'est pas infini, mais totalitaire; il paie son tribut à la clôture du possible, à la philosophie.

¹³² Cet abstrait ternissement de la vie en sa matérialité et en son irréductible désordre vaut autant pour les hégéliens de droite, qui sous la belle apparence le dissimule, que pour les adeptes du matérialisme historique, lequel « s'élève aussi au-dessus de l'être particulier. [...] Si vous voulez, les hégéliens de gauche ont eu tort de s'intituler matérialistes : leur matière est tout aussi idéale [et désincarnée] que leur ordre, et en tout cas elle ne contient pas pour un sou de plus de cette vie criminelle contre laquelle, après Anaximandre, luttait toute philosophie et contre laquelle nous met en garde Hegel » (CHESTOV, Léon, *Le pouvoir des clés*, Paris, Le bruit du temps, 2010, p. 281).

¹³³ HÖLDERLIN, Friedrich, « Remarques sur *Œdipe* », dans *Œdipe le tyran. De Sophocle*, traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe, coll. « Detroits », Paris, Bourgois, 1998, p. 223.

¹³⁴ MALEVITCH, *op. cit.*, p. 227.

¹³⁵ KRAUS, Karl, « La découverte du pôle Nord », dans *Cette grande époque*, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », Paris, Éditions Rivages & Payot, 2000, p. 154. Le royaume de la mort blanche, écrit Kraus, est aux idéalistes comme le refuge et comme « un ersatz de leurs idéaux [en déroute] » (*Ibid.*, p. 153).

« Voilà la nouvelle austérité. [...] C'est pareil que la Troisième Guerre mondiale. Tout est blanc. Ils ont emporté nos brillantes couleurs au loin et les utilisent dans l'effort de guerre¹³⁶. » Aussi fantasque que ce puisse sembler, et, pour emprunter à la formule adornienne sa littéralité inhérente, *ce que l'incompréhension trouve ici fantastique, c'est le "comment c'est"* — car comment en pourrait-il être autrement de l'enfêerie, de l'approche de ce qui, innommable hydre blanche dont nous sommes parties intégrantes, guerre-contrôle tout à la fois technique esthétique propagande marchandise etc., incessamment informe fluctue enveloppe —, la machine idéaliste à trouser le ciel en est une de guerre, bel et bien. De *guerre blanche sans nom*. Et trouant le ciel, elle se trouve machine à simplifier uniformiser évider écharner d'autant mieux l'homme (« le ciel lui-même nous l'attaquons insensés¹³⁷ » par son intermédiaire nous attaquant, et ainsi à l'échelle le réduisant – nous réduisant évidant de même¹³⁸) que lumineuse et noire pourtant *la lumière blanche absorbe toute la couleur, tout le sens des objets et les entoure d'un voile pâle et brillant comme sur une tête terne de mort un suaire un tissu de cristal de masse*. C'est dire que la réalité du monde organisé pour tuer, où à l'abattage littéral précède toujours l'abattage mental (l'insensibilisation s'avère à l'humanisme

¹³⁶ DELILLO, Don, *White Noise*, New York, Penguin Books, 1986, p. 18.

¹³⁷ HORACE, *Odes*, coll. « Poésie », Paris, Gallimard, p. 48-49 (traduction modifiée). Le verbe *petimus* y veut, en ce vers par Horace, et non sans quelque accent de convention poético-réactionnaire, placé sous le signe de l'irrépressiblement humaine et criminelle transgression: du *nefas*, autant dire « attaquons », « mesurons » (et, en ce sens, il a pu être traduit par *in our stupidity we try to scale the very heavens*) que « voulons y atteindre ».

¹³⁸ D'esthétique dévidante et réductrice, la machine de guerre opère, ici, comme le contraire même de l'art. Et une telle « réduction est précisément ce qu'une œuvre d'art combat » (GASS, William H., « *Mr. Gaddis and His Goddamn Books* », dans *A Temple of Texts*, New York, Knopf, 2006, p. 186). Il ne suffit nullement à l'art d'invoquer et convoquer les puissances esthétiques pour se constituer œuvre d'art. Pas plus qu'il ne suffit, écrit Beckett, d'élever un temple pour qu'y descende l'objet du culte. Ce serait là une vue par trop *démonique* et *démocratique*. Et nul besoin de Dieu pour savoir où cela mène.

comme un dogme), guerroie les mains blanches, fût-ce les mains dans la carne, et jusque « sur le rectangle blanc de la cour de rassemblement du camp¹³⁹», s'abstenant autant que possible, dès lors même qu'il le fait, s'obombrant de sa lumière, de faire couler le sang — et à cet égard, la chambre à gaz fut un idéal de mort blanche, sans effusion. Mais la guerre esthétique dont il est ici question et que sert la machine, « dernière avant-garde¹⁴⁰» en quelque sorte, assortie bien évidemment des conventionnels desiderata totalitaires, quel en pourrait être l'enjeu, sinon la poursuite de son de notre propre effort infini d'en finir, — d'en finir avec ce qui de nous-mêmes refuse de se laisser réduire à l'os. Restes de conscience et de chair. Cette guerre est livrée pour nous. Comme illisible chef-d'œuvre politico-artistique. — Le nôtre. — Mais déjà plus le nôtre. Détaché de nous comme force *destinale*, comme force transcendante transdéfigurant le monde — c'est-à-dire, dans les faits, lui faisant écran, à ce monde de la viande libre et terre des os — en véritable *représentation de l'infini* par le *Manifeste blanc* ainsi esquissé : « le monde des choses disparaîtra [c'est-à-dire qu'on *fera en sorte* qu'il disparaisse et toile blanche advienne] et la couleur et le son et la lettre et le volume institueront leur forme [si pure de réel comme de *figuration* qu'extatiquement couleur son lettre volume en viendront à ne plus signifier couleur son lettre volume] une texture apparaîtra dont la course pure et légère reposera dans l'infini en des phénomènes dotés de nouvelles réalités¹⁴¹». (Le phénomène textural comme idéal, l'*excédent* de l'homme en tant que matière

¹³⁹ DURAS, Marguerite, *Le Navire Night – Césarée – Les Mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner*, dans *Œuvres complètes III*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2014, p. 507.

¹⁴⁰ DELILLO, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴¹ MALEVITCH, Kazimir, « Le manifeste blanc », dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 218.

première dénaturée méconnaissable, matière à texture, purs stimuli visuels : l'homme-texture qui du sein de son écorchement éviscération évidemment anéantissement occulté fait tableau émet jets et giclées et mictions et sanies sur la toile implacablement blanche du néant y dégoulinant ses plus beaux effets sensoriels ses plus foireuses arabesques créant par là de nouvelles et conformes textures pour le bon plaisir de qui peuvent regardant sans voir oublier ce dont il s'agit sublimant du tableau de leurs impressions le tableau matériel — l'abstraction comme fuite, l'abstraction comme manière de tout voir blanc, comme blanches ténèbres et sur laquelle je reviendrai au chapitre cinq, à propos de *The Act of Seeing with One's Own Eyes* de Brakhage.) Elle-même chef-d'œuvre *artistique*, une telle guerre vise par son esthétique même à l'esthétisation – et du ciel – et de l'homme — sorte d'esthétisation-destruction de son réel.

Tels en un tempétueux sabbat d'indifférenciation

Vois : les esprits réunis
Sur l'espace blanc sans fin.

Indéfinis et informes,
Au clair obscur de la lune
Volent tournoient maints démons,
Comme feuilles en novembre¹⁴²...

de la voûte jusqu'à l'être elle les veut envelopper, envoûter, ensorceler, puis les possédant les mettre sous tutelle, leur offrir sa blanche protection comme du monde le réenchantement — ainsi est-il dit, dans *White Noise*, que ciel et homme sont « *under a spell*¹⁴³ », c'est-à-dire sous le charme, sous le joug d'une puissance, mais aussi, une fois en son sein intimés : « abandonne

¹⁴² POUCHKINE, Alexandre, « Les démons », dans Markowicz, *Le Soleil d'Alexandre. Le cercle de Pouchkine, 1802-1841*, Paris, Actes Sud, 2011, p. 331. Traduction modifiée.

¹⁴³ DELILLO, *op. cit.*, p. 287 et p. 325.

ta prétention à la virilité, fais-toi castrer, [...] et tu seras récompensé, intégré à une communauté virile qui partagera avec toi le secret de l'impuissance, dévoilé dans l'instant du rite d'initiation¹⁴⁴», sous son égide. Par ce sort commun, on leur intime les formes qui seront les leurs, et sans doute est-ce là quelque chose comme un contrat social.

Le monde ainsi esthétisé illisible dont tout empêtré dans le blanc infini on n'arrive plus à saisir la forme, et qui semble incessamment renvoyer à un infini de régression, in-forme aussi bien qu'il dé-forme, et ré-forme tout autant qu'il dés-in-forme — *nous ne parlons pas pour dire quelque chose*, disait Goebbels, *mais pour obtenir un certain effet*, voire « un effet immédiat¹⁴⁵», après quoi toujours soupire la parole mythique, l'*adhomination* en elle, et puisque journaux radio télé portable maintiennent de notre culture de l'information l'hégémonie, les dires de Goebbels ne sont effectivement pas morts avec lui, qui lui survivent en ce qu'avec Deleuze et d'autres il est possible d'appeler le néo-fascisme des sociétés de contrôle (combien abjecte devait sembler / aurait semblé à Deleuze l'expression *autoroute de l'information*, lui pour qui l'autoroute représentait déjà une forme de contrôle attendant subrepticement à la liberté) —; ce monde de mort-propagande-et-mort-esthétisme, *œuvre d'art totale de l'Occident pervers* capable d'embrasser l'ensemble des *puissances diaboliques* en sa maléfique folle blanche et *absolue certitude de pur Mécanisme à posséder*, en un *per- et divertere*, savoir par détournement et dissociation, ce monde mythique, pensé comme œuvre d'art formatrice et totale refusant à la *Bildung* le moment de sa liberté subjective, à savoir le

¹⁴⁴ ADORNO, Theodor W., *Prismes*, Paris, Payot, 2003, p. 131.

¹⁴⁵ BARTHES, Roland, *Mythologies*, coll. « Points », Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 216.

moment critique¹⁴⁶, échappe non seulement insensé à toute fixation de sens — étant monde lui-même « très au-delà du mensonge et de la vérité¹⁴⁷» — mais aussi à l'emprise de ceux qui en croient pouvoir diriger les faisceaux de réification, la fantasmagorie; il échappe, oui, mais agissant, et, comme saisi d'une vie propre, de son ancillarité première se détache « entité de propagande¹⁴⁸» « puissances métaphysiques¹⁴⁹» « comme si les gigantesques êtres psychiques nés de nous [...] nous faisaient la guerre à nous tous indistinctement [...] les superbes chefs des peuples [ayant] suscité des êtres supra-humains qui les moquent¹⁵⁰» et leur réservent indistinctement le sort commun; ce monde insensé mu par de spectrales et vides entités — informintimations contradictoires et *mondiale ananguélie* — et tout entier utilitaire, bel et bien affranchi de ses maîtres mais non de leurs intentions, n'est que puissante entreprise esthétique

¹⁴⁶ Il me faut insister sur l'origine bourgeoise de l'œuvre-d'art formatrice totale. La *Bildung* bourgeoise s'étant, tant en l'art qu'en la pensée, toujours efforcée d'en refuser le moment critique ou, plutôt, le refusant, de laisser croire que subsistait encore sous son autoritaire imposition culturelle un tel moment, qu'on en avait seulement pure question de confort délégué le jugement à quelque instance digne de confiance; l'espace de pensée, l'introduction d'une distance entre représentation et vérité, entre langage et réalité, signifiant et signifié, et qui constitue l'essentiel jeu de la pensée, ne put — atrophié — qu'apparaître de plus en plus comme l'abîme s'ouvrant sous les pieds du bourgeois, qui de peur pétrifié préfère se retrancher à l'abri, derrière ses vérités établies. En une exhortation d'apparence naïve, Walser indique comment cet immobilisme culturel qui in-forme toute la santé du petit-bourgeois et le médiocre de sa culture peut être considéré avant tout comme peur de l'étranger :

J'adresse aux sains [*Gesunden*] l'appel suivant : ne lisez donc pas toujours seulement ces livres sains, faites donc aussi connaissance avec la littérature soi-disant malade, d'où vous tirerez peut-être une essentielle édification. Les hommes sains devraient toujours, en quelque sorte, se risquer à quelque chose. [...] Je sais aujourd'hui plus intensément que jamais qu'il y a dans les cercles cultivés [*Kreisen des Gebildeten*, c'est-à-dire des gens réunis cimentés formés acculturés enceints par une *Bildung*] bon nombre de petits-bourgeois [*Spießiges*, qui veut dire aussi : esprits étroits], je veux dire des peureux au point de vue moral et esthétique. Or, la peur est quelque chose de malsain [*etwas Ungesundes*]. (WALSER, Robert, *Le brigand*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1996 p. 100, traduction modifiée.)

¹⁴⁷ ROBIN, *op. cit.*, p. 44.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 43.

de possession (d'inter-dé-possession) ayant pour but d'envoûter l'entièreté du réel, de lui imposer sa frappe perforante performante pétrissante et évidante – d'être et de forme. Déjà, écrivait Bataille, « l' "être" des philosophes est la chose la plus neutre, la plus pauvre de sens, ayant la blancheur [soi-disant] innocente du papier¹⁵¹», qui n'a, qui n'avait cependant les moyens esthétique-techniques d'assurer la grande liquidation, la grande suppression-oblitération ontologique des faits et de leur contingence. La frappe, ici et maintenant, est — sans l'être complètement — autre, qui à grande échelle évide : non plus celle débile encore, en sa philosophique volonté de puissance, d'un par trop platonicien Plutarque *tailleur d'images*, voulant par son commerce avec les puissants imposer de son blanc Bien l'image, d'un Plutarque qui, ne se réclamant d'un Pindare lui-même écrivant :

Je ne suis pas statuaire
à façonner des figures [*ἀγάλματα*, statues de culte, figures de l'Idéal] reposant
immobiles
sur le même [*αὐτός*] piédestal¹⁵²

que pour mieux en pervertir l'esthétique – subrepticement se l'assujettir – ostensiblement s'en ennoblir, cherche non pas à se tailler un art en perpétuel mouvement et comme vivant par lui-même, un art souverain, mais bien, ambitionnant des souverains et des politiques

¹⁵¹ BATAILLE, Georges, « L'amitié de l'homme et de la bête » dans *Œuvres complètes XI. Articles I, 1944-1949*, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 1988, p. 167-168.

¹⁵² PINDARE, *Œuvres, Tome III. Néméennes*, Paris, Les Belles Lettres, 1923, p. 68 (traduction modifiée).

l'assistance¹⁵³, à tailler statue *dans le vivant* sa réforme figurale de l'Être, à le conformer possédé au piédestal impulsant de son Bien, de sa philosophie qui « veut rendre les cœurs des hommes qu'elle touche actifs & vifs [...] [et] leur *imprime* [je souligne] des eslans de bonne

¹⁵³ S'entretenant avec Klüge de ce *topos* : l'éducation philosophique des tyrans et des princes, Müller affirme l'exemplarité de la mort de Sénèque. C'est toujours un échec, toujours un suicide pour le philosophe que de croire pouvoir soumettre un politique à sa longue influence. Inévitablement il aura à rendre – ou raison – ou l'âme. *Si tu veux te soumettre toutes choses, soumets-toi à la raison*, écrit Sénèque. Et dix-sept siècles plus tard, Kant de renchérir : *la raison a pour seul objet l'entendement non dirigé par quelqu'un d'autre*. Cette soumission à la raison qui, à vrai dire, du seul fait que, totalitaire, elle se pourrait toutes choses soumettre, n'en serait guère une, — toute-puissance, indépendance lui écherraient, je veux dire, jouant le naïf moi aussi : à lui, son détenteur-possédé, et non à elle, que, soumis, il croit posséder. Une fois soumis cependant, sa soumission n'a plus de fin – ou n'en aura qu'une. La mort. Que, pour la mieux répandre et s'en parfaire, sa raison lui édicte de servir. Empressé d'aller *auprès de dieux qui sont des maîtres parfaitement bons*, à savoir parfaitement philosophiques et parfaitement immatériels, il creuse déjà sa tombe. Et son instinct suicidaire déjà, en bon platonicien, en appelle au *bienfaiteur étranger*, à son *signe inéluctable*. Ainsi le voilà qui, cédant au trop humain tropisme de l'ordre en horreur ayant l'entropie, intègre un monde fait d'agencements, puis du grand tout l'ordonnement; qui, dans les limites de l'expérience rationnelle enceint, à la nécessité se trouve soumis, poigné par *ce qui est*, et par *ce qui est point*. Socrate, en effet, a, dans le *Phédon*, parlé de la philosophie comme d'une *chasse à ce qui est*, sorte d'abstraite chasse où, toujours souffrant d'inadéquation avec ses objets, le philosophe devant la mort-trophées qu'il rapporte avec lui s'incline, afin que servie aux hommes sur un plateau d'argent, telle la tête thaumaturge de saint Paul décapité par Néron, elle soit goûtée comme bénie des dieux : « la tâche de la philosophie consiste, en découvrant les rapports nécessaires des choses, c'est-à-dire en obtenant le savoir, à convaincre les hommes qu'on ne peut discuter avec la Nécessité, qu'il faut lui obéir [...] il ne lui suffit pas que les hommes acceptent la nécessité et s'accoutument d'elle : elle veut obtenir des hommes qu'ils aiment la Nécessité, qu'ils la vénèrent comme au temps de jadis ils aimaient et vénéraient les dieux » (CHESTOV, *Athènes et Jérusalem. Un essai de philosophie religieuse*, Paris, Le bruit du temps, 2011, p. 189). Se frottant à l'éducation des politiques, les philosophes agissent sur des puissances non plus simplement spéculatives, mais qui, à l'image de leur propre raison *non dirigée par quelqu'un d'autre*, si ce n'est de la conception qu'ils s'en font — *tout instinct est tyrannique*, écrit Nietzsche, *et c'est comme tel qu'il cherche à philosopher* —, s'assimilent au caprice tout-puissant du divin, à l'arbitraire de son autorité par la force et l'autorité rendue *nécessaire*. Ici, la raison pure touche sa nécessaire limite : le tyran d'esprit y rencontre le tyran qui seul peut cautionner-justifier sa philosophie, la raison — « l'intellectuel a toujours été complètement dépendant du pouvoir. Il a toujours su le mettre en doute en pensée et le soumettre à son examen critique – mais dans le même élan il a toujours capitulé devant lui » (AMÉRY, Jean, *Par-delà le crime et le châtement*, coll. « Babel, Paris, Actes Sud, 2005, p. 41). *Ce qui est* ici-bas — et un philosophe comme Socrate, estimant la révolte *absurde, ridicule, comble de l'illogisme*, ne le sait que trop, et son savoir, rappelons-le, relève du nécessaire —, le tyran le contrôle effectivement, par les deux *freins les plus forts* : *la peur*, la « loi », et n'admettra jamais de se laisser prendre au troisième : aux rets du *discours vrai*, du souverain Bien. Le joug de la mort-nécessité, le bienfaiteur étranger et donnant-déléguant l'ordre tant attendu de se suicider, il entend bien le figurer. Mais *ce qui est* ici en tant qu'essence du monde, n'a qu'un rôle inessentiel, interchangeable, moteur tout simplement d'une inéluctable causalité, bouc-émissaire. Condamnée d'avance au martyre du philosophe ayant enfin trouvé dieu à son déliement, cette éducation met en évidence ce versant souvent occulté de la philosophie : l'identité entre recherche du pur penser philosophique et mort déliant l'âme, soi-disant pure, du corps, ce fait que, se vouant à la recherche de la vérité, que, voulant jusqu'à se confondre avec elle, les philosophes ne se préparent pas simplement à la mort, à son éventualité, mais *ne s'occupent de rien d'autre que de mourir et d'être morts*, que constamment ils *s'exercent à mourir*, que cette mort, ils comptent même, autant qu'il est en leur pouvoir, la mettre en scène, ainsi qu'en l'impassiblement cruel théâtre que fut la mort, expressive d'inexpressivité, de Sénèque, mort mis en spectacle *comme à l'usage public (velut in commune disseruit)* et propre à laisser de lui l'image voulue — « toujours les hommes ont attaché un prix infini à cette soumission du juste qui accepte les souffrances » (MAISTRE, *Éclaircissements sur le sacrifice*, op. cit., p. 834) —, *l'image de sa vie (imaginem vitae)*, c'est-à-dire l'image non pas d'une irrésolution devant la mort (*impatientiam delaberetur et paululum adversus praesentem fortitudinem mollitus*), mais de son idéal ascétique tant déjà vécu qu'en quelque sorte oui déjà-mort sans plus de chair à expier sans plus de sang à effuser sans plus d'organes à empoisonner fût-ce cent taillades en vain dans la viande philosophique découpées ou le poison en vain administré oui fantôme de chair tant déjà amoindri tant déjà atténué par la mort logique tant elle-même s'acharnant méthodique à ses exsangues jeux sanglants — tuer un philosophe n'est pas de tout repos, autant *faire une bête* deux fois de suite — qu'à sec, vidé, desséché, plus rien n'en sort, hormis l'esprit en surcroît d'éloquence (*suppeditante eloquentia*) et dictant inébranlable par-delà sa vie en acte refusée et par-deçà sa mort imparfaite encore encore et toujours les œuvres de la raison. Le tragédie de la mort de Sénèque se renverse alors en violente parodie. Il n'y a de tragique que le *malheur raisonnable*, écrivait un Hegel grotesque malgré lui, et toujours prêt à faire du philosophe, obéissant à la nécessité, à sa raison meurtrière, un grand tragédien, même quand il finit comme ici — furieusement, laborieusement — à l'éteveuse. Sénèque savait tout de même mieux en sa duplicité, dont le théâtre influença à ce point les Élisabethains.

volonté qui les incitent, des jugements qui les tirent à toutes choses profitables au public, des intentions désireuses de toute honnêteté¹⁵⁴»; et combien en effet, comme le pouvait dire Bataille, semble fragile et innocente la figurale impression de ces philosophies réformatrices de l'être comme d'un imprimatur toujours à la recherche, quand l'on songe à l'irrésistible intensification à outrance de leur force de frappe ontologique par les démons de la perversion esthétique-technique esthétique-politique – libérée, lesquels, nous tenant charmés, arrachent au moins nihilistes d'entre nous, à cet égard beaucoup plus dangereux que n'importe quel nihiliste, jusqu'à des cris d'enthousiasme :

Il n'y a pas d'issue, pas de chemin de traverse ni de retour en arrière; il importe plutôt d'intensifier la force et la vitesse du processus où nous sommes pris. Il est bon, alors, de pressentir [réconfortante illusion y venant, à la destruction, hypostasier un sens métaphysique] que sous l'excès dynamique du temps se cache un centre immobile¹⁵⁵.

le bon désir liquidant d'être toujours plus avant taillés et troués et de plus avant toujours plus tout envelopper trouer tailler figure, et, bien évidemment, même si les entités au culte du vide et de l'irréel vouées donnent de par leur desiderata totalitaires l'impression d'une sorte de monothéisme (autant Jünger qu'Anders s'entendent pour considérer la technique comme système, totalité *formant* notre monde), l'on compte autant de liquidantes figures que de dés-in-formants démons. Au sein de l'œuvre d'art totale pervertie la multiplicité ne diffère en rien du même — tout comme la vérité, du faux. Elle le favorise. Ou, plutôt, tout s'y annule en blanc sabbat d'indifférenciation, en *per- di- vertere* politique de l'esthétique, en production et

¹⁵⁴ PLUTARQUE, « Qu'il faut qu'un philosophe converse principalement avec les princes et les grands Seigneurs », dans *Les œuvres morales et meslées, traduites de Grec en François* [par Jacques Amyot]. *Vol. I, Tome II*, Paris, Michel de Vascosan, 1574, p. 337, E.

¹⁵⁵ JÜNGER, Ernst, *Le Travailleur. Domination et Figure*, *op. cit.*, p. 249.

diffusion ininterrompues de stimuli visuels, d'images esthétiques évidentes par *arsenal technique* matraqués et « amenant le monde à disparaître derrière son image¹⁵⁶» — image où s'abolit en bruit blanc, tant en notre esprit que sur l'écran du monde, la contradiction des images.

Introduisant à son concept de *national esthétisme* — et ce qu'il en peut dire, Lacoue-Labarthe, de cette esthétisation du politique, ne vaut d'ailleurs pas, comme lui-même tend à le croire, que pour le totalitarisme nazi (hormis, peut-être, en sa visée auto-fondatrice), mais pensé repensé à l'aune de l'ouïe¹⁵⁷ s'ouvre décroisé à l'expérience-appréhension, hélas! encore contemporaine, d'un mondial esthétisme comme « liquidation [intéressée] de l'entendement humain¹⁵⁸» —, et y introduisant, à ce concept, comme à la particularisation d'un autre concept, esthétique, et plus général encore : l'*onto-typologie*, émétique assemblage de mots marquant, mimétique, de l'être l'enfermement – et souhaité – et fictionné, fût-ce par un philosophe, un idéologue, toujours par l'esthétique pervertissant, à même un *type*, une

¹⁵⁶ ANDERS, Günther, *L'obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* (1956), Paris, Éditions Ivrea / Encyclopédie des Nuisances, 2001, p. 176.

¹⁵⁷ « Le processus de "totalitarisation" du monde s'est accéléré dans la dernière décade [...] Depuis quelque deux ans, très exactement depuis la fameuse "libération", la radio internationale ne laisse passer que deux ou trois groupes d'arguments, toujours les mêmes, toujours uniformément "dirigés" [...] ce silence quasi-total n'est pas extérieur à la radio [qui, selon Adorno, fait assumer à ce qu'on y diffuse une fonction de standardisation]; il témoigne fidèlement d'un monde en train de devenir un décor politique [je souligne, indiquant au passage la reprise, ultérieure, de cette image esthético-politique par Robin déclinée mutifiante – image-théâtralement-écran : un décor créé artificieusement pour lui cacher, à l'homme, sa situation désespérée et son voyage de perdition], un monde en train de se muer en un seul et même "village de Potemkine" [...] aujourd'hui, sur toutes les longueurs d'ondes c'est le même catéchisme mécanisé. Nous comptons ici pour un phénomène secondaire le fait que subsiste encore quelque différenciation apparente entre les émissions du "bloc" anglo-saxon et celle du "bloc" soviétique; ce terme de "bloc" doit d'ailleurs suffire à nous avertir : il s'agit dans les deux cas d'une radio massive, compacte, impénétrable, d'une radio en laquelle aucune authentique parole n'a de chance de pénétrer; il s'agit dans les deux cas des mêmes adjutants. » (ROBIN, « La radio internationale et le silence totalitaire », dans *La fausse parole*, op. cit., p. 90-91.)

¹⁵⁸ *Id.*, *La fausse parole*, op. cit., p. 75.

figure déterminés¹⁵⁹, Lacoue-Labarthe juge nécessaire, tant elle est probante, de citer une lettre ouverte de Goebbels, écrite en réponse à Furtwängler, dont on sait que, wagnérien tardif et non sans réserve quant aux desiderata totalitaires du *Gesamtkunstwerk* – ainsi qu'à ceux du

¹⁵⁹ *La fiction du politique* étant à l'origine une thèse intitulée *La philosophie comme onto-typologie*, et fût-ce par ce seul changement de titre, sinon même par l'amplification du contenu de l'ouvrage, c'est effectivement un déplacement significatif d'accentuation : du général (le philosophique) vers un plus particulier et plus actif général (le politique), que vient marquer cette altération. Mais ce déplacement significatif relève aussi, en partie, de la fiction, philosophique. Le *fictionnement*, dont elle a pu d'emblée rêver, comme de son possible – façonnement tyrannique – taillage de la chair par l'Idée – et toujours pour cela réfractaire à tout art ne pouvant s'y limiter, la philosophie, quitte à s'en réserver la fiction fondatrice, le consentit *en propre* au politique. Sans que ce *propre*, consenti comme l'on consent, à l'obligé ne s'étant su *en propre* l'avoir, ce qui ne nous appartenant, doit apparaître générosité *propre à obliger*; et pensé encore et toujours selon la philosophie, et par elle enveloppé englobé, qui n'a de cesse de ne se pas vouloir en acte compromettre, n'en soit ni pur ni détaché, ni n'échappe à « ses catégories » (LACOUÉ-LABARTHE, *op. cit.*, p. 115), ni à ce « présupposé, dominant dans toute la tradition, que le politique (la "religion") est la vérité de l'art » (*Ibid.*), c'est-à-dire qu'ainsi son bras droit, le politique, à la philosophie son *exécutant*, sa vérité de l'art en tant que fiction en puissance et puissance fictionnante, voire en tant que volonté *actée* de puissance, que théâtre *toujours en-deçà de l'art, quelque chose de gauchi, de forgé de toutes pièces à l'usage des masses*, sert à la représentation, intéressée, *ancilla dramaturgica* d'une sorte de mime impur et ondoyant de l'Idée, sous forme de types et figures, et visant à agir bien davantage sur les masses que les moyens dont son art propre dispose pour forcer le respect en dépassent jusqu'à la fiction et de loin la puissance des *trois freins les plus forts* par lesquels Platon voulut soumettre la maladie nommée homme au joug de la nécessité. Le politique comme vérité de l'art en désigne cette autre : *l'incapacité pour la philosophie de penser l'art* autrement qu'en se le subsumant et qu'en l'instrumentalisant, trahissant une conception asservissante et politiquement simplifiée de la *mimesis* — « cette même puissance que l'art politique représente par la Domination, l'art le révèle par la mise en figure » (JÜNGER, *op. cit.*, p. 268) —, où la représentation, l'imitation, par la pensée de l'Être enchaînées, visent toujours la limitation, ou encore, comme le dit si bien Jünger : la *mise en figure*, elle-même équipollent métaphysique de ce que Douglas appelle *mise en ordre* et contre la mise en tutelle desquelles tout art, toute *mise en forme artistique* — comme à un *propre* anti-artistique, comme à son *appropriation* — se doit de résister, ainsi Shakespeare, qui, selon Müller, « n'a pas créé d'ordres mais [...] opposé à tout ordre un chaos avec lequel désormais l'ordre doit s'expliquer » (MÜLLER, *op. cit.*, p. 196). S'ils s'entendent en effets de limitation, le politique a, lui, cependant, ses intérêts propres, autres que ceux à lui *en propre* consentis par la philosophie, et, comme ce fut le cas pour le national-socialisme, n'a que faire, sinon ponctuellement, sinon comme justification de son arbitraire idéologique, de l'Idée philosophique — qui, j'y ai insisté, ne lui est pourtant pas étrangère : je pense à cette anecdote, au malaise profond qu'un jour ressentit un étudiant assistant à un cours de Hegel et ayant soudain « le sentiment que c'était la mort qui parlait [...] [que, de conclure Müller.] La conséquence de cette façon radicale de penser, de cette pensée logique radicale, a à voir avec les camps de concentration » (*Id.*, « Murs », dans *Erreurs choisies*, Paris, L'Arche, 1988, p. 84) —, n'a que faire de l'Idée philosophique (dis-je pour mieux, à leur manière, donner à voir un réel simplifié et comme prêt à tordre) et de son inconstante vérité, car c'est aux jeux informes de sa propre infinie inconstance par l'intérêt motivée que s'adonne, *logiquement*, le politique, dont Lacoue-Labarthe a indiqué qu'au sujet du national-socialisme, « il ne s'est à aucun moment présenté comme une politique déterminée — même si son idéologie, elle, l'était tout à fait [...] —, mais comme la *vérité* du politique » (LACOUÉ-LABARTHE, *op. cit.*, p. 114), laquelle consiste à abandonner la *vérité* du philosophe pour celle-ci (à rendre la multiplicité des figures non figuratives, à tout sens évider propice) : *est seule vraie l'indétermination entre vrai et faux qu'est la liquidation de l'entendement*. Le politique comme vérité de l'art est la vérité du politique en tant que – impatronisée par la force – plus haute et funeste forme de dilettantisme mimétique, tant l'efficace perversion esthétique agit évidante damnation — *la damnation n'a pas d'autre motif que l'utilisation perverse de la création par les créatures*, écrivait Tertullien dans *De spectaculis* —, et propres à recevoir porte-valeurs toutes les vides figures ceux qui n'ont plus qu'à s'y identifier, ou à disparaître. Le vide, ici, répond à la hauteur de l'ambition, *grande imposture de la transcendance et de l'au-delà*, esthétique-politique; il se cache, abyssal plutôt que transcendantal, en tant que vérité-s'effectuant-de-la-vérité-l'abolissement, derrière de figuraux, de fictionnants spectacles à la gloire de sa toute-puissance donnés et s'osant jusqu'à nommer – art politique.

nazisme, il s'opposa ouvertement à la *discrimination raciale en matière d'art*, il cite donc cette lettre de Goebbels, qui s'y trouve rebuffade à l'artiste expliciter exposer propagande programmatique en plein journal son art propre, son esthétique — du moins ce qu'en escomptant l'effet il peut et doit de sa programmatique propagande expliciter exposer en plein journal —, c'est-à-dire la façon dont la politique nazie, magnifiant l'art (elle-même), flétrissant l'artiste (et, en lui, le souverain dédain de la *responsabilité*, de la *mission*, du *devoir*, et de combien d'autres authentiques *Stichworte* : mots d'ordre dissimulés sous d'engageants mots-clefs), se considère comme « l'art le plus élevé et le plus large qui existe¹⁶⁰» et à l'enveloppante et toute-puissante esthétisation-mobilisation duquel rien ne doit rester indemne – qu'*assaini*, qu'*assainissant*, qu'*ayant*, selon l'expression de Goebbels, *l'art plastique de l'État* tant subi à conforme se démettre de soi émondé comme d'impure et particulière résistance :

nous nous sentons comme des artistes auxquels a été confiée la haute responsabilité de former à partir de la masse brute, l'image solide et pleine du peuple. La mission de l'art et de l'artiste n'est pas seulement d'unir, elle va plus

¹⁶⁰ GOEBBELS, dans Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 93.

loin. Il est de leur devoir de créer, de donner forme, d'éliminer ce qui est malade et d'ouvrir la voie à ce qui est sain¹⁶¹.

Ainsi la vanité du nazisme, sa théâtrale enflure de religiosité nimbée, son kitsch messianique n'entendent point se limiter au sentiment artiste du tailleur de pierre, du statuaire ontologique, mais, *anima* sans âme de la mort empestant l'ivresse à bas prix du schnaps et de la mystique nazie, aspirent à éclipser jusqu'au Créateur, à purifier-perfectionner la Création, qui, véritable négatif du nazisme, ne serait, elle, « point l'œuvre de la vanité [de l'enflure, de la grandiloquence], mais de l'humilité, de l'abaissement¹⁶²»; à recréer-remplacer le monde par de mythiques et symboliques et langagières mises en tutelle / mises en figure / mises en scène, et par-delà les contradictions que favorisent les figures du national- et mondial- esthétisme, il est une unité dépassant de loin toute particularité idéologique, toute séparation en *bloc*, et qui, indifférenciante, tient à la seule recherche de l'effet : par tous les moyens possibles (réification, déréalisation, liquidation, etc.) il s'agit de réduire l'homme à la déréliction, au

¹⁶¹ *Ibid.* À cet appel au flétrissement esthétique-religieux répond presque mot pour mot, telle l'ineffective infirmation anticipée de son danger en pleine excroissance, l'exhortation de Walser ci-haut mentionnée. Qui accusait le caractère véritablement malsain de la soi-disant santé-sanité petite-bourgeoise et cette immobilité médusée — craignant des oeuvres soi-disant malades la potentielle édification — des formés et cultivés à l'esthétique assainissante. Et bien plus qu'une simple rebuffade à l'artiste insoumis, Goebbels signifiait par là, appel au ralliement, et à quiconque, et sous la menace du devoir, que la masse brute ni l'artiste inculte (surtout si celui-ci ne daignait croire à la collaboration assainissante des arts) ne devait plus oser critiquer l'art le plus élevé et la plastique étatique totalitaire — *grex agit in scaena mimum*, c'est-à-dire : la troupe exécute sur scène une farce mimique. Au contraire d'autres cultes, ce n'est pas l'image, ce ne sont pas les images de l'absolu qui tombèrent ici sous le coup d'un interdit, mais leur critique, celle d'une mimésis pervertie. *Verbot der Theaterkritik*, écrivait Brecht :

*Quand le Ministre de la Propagande
La critique du gouvernement par le peuple voulut interdire, il interdit
La critique de théâtre. Le régime
Adore le théâtre. Ses performances [Leistungen : tout aussi bien prestations, accomplissements]
Relèvent principalement du domaine théâtral.*

¹⁶² HAMANN, « Seconde lettre à Kant », dans Pierre Klossowski, *Les méditations bibliques de Hamann, avec une étude de Hegel*, Paris, Minuit, 1948, p. 212.

sans-destin, bonne pâte malléable à qui veut en mieux pétrir la *matière première* : viande à mobiliser, ou matériau plus dents en or; à qui le veut d'une responsabilité, d'une mission, d'un devoir investir, il s'agit de forcer chez lui le désir de se conformer, pétrifié, c'est-à-dire bel et bien *gebildet*, à l'image, et de lui inoculer comme ferment cet espoir à même ses ruines (propre à satisfaire sa « presque'insensée sensibilité à l'ordre [où] Tout devait prendre la forme d'un agencement¹⁶³»), de lui insuffler comme réconfortante volonté une saine aspiration... au fascisme — *will to fascism*, dont Pynchon affirme « que loin d'avoir connu son apogée il n'était sans doute pas encore même venu à maturité¹⁶⁴» —, au réconfort de l'ordre totalitaire, de sa mise en tutelle ne laissant place ni aux suppositions ni au doute, et l'horreur même d'un

¹⁶³ WEST, Nathanael, *Miss Lonelyhearts*, dans *Novels & Other Writings*, New York, The Library of America, 1997, p. 70.

¹⁶⁴ PYNCHON, Thomas, « *The Road to 1984* », dans *The Guardian*, 3 mai 2003.

tel assentiment : « Oui, dans un certain sens, là-bas, la vie était plus claire et plus simple¹⁶⁵»,
pouvant gagner jusqu'aux victimes des camps, tant médusent là-bas comme ici l'autorité et sa

¹⁶⁵ KERTÉSZ, Imre, *Être sans destin*, coll. « Domaine étranger », Paris, 10/18, 2002, p. 360. S'irritant de la fausse intelligence que viennent déterminer chez ses interlocuteurs, qui s'en satisfont d'ailleurs amplement, les images *éculées* de l'enfer dantesque et ce mot, *The horror! The horror!* pouvant bien agir écran, abstraction propre à tout signifier-subsumer-simplifier-absolutiser, Kertész fait ce choix esthétique, éminemment conscient — et la suite de l'œuvre kertészienne accentuera tant cette tendance que comme un ostinato le théorique chez lui enchaînera bien souvent l'écriture —, d'exprimer l'horreur des camps en la donnant, au-delà de l'image positive, c'est-à-dire de la simple représentation, à voir négation déterminée, ni simple figuration ni complète abstraction : un roman à l'esthétique dodécaphonique, se plaît-il d'ailleurs, après lecture d'Adorno, à imaginer — affirmation qu'il faut, à moins de consentir à faire la bête, considérer moins comme une vérité en soi, que comme une déclaration d'intentions, sachant bien, si l'on creuse au-delà de ce qui, après tout, ne se veut qu'une image, que de tels transferts esthétiques impliquent pertes, modifications et inadéquation. (Il se trouvera toujours des gens pour étudier, par exemple, cette absurdité, l'influence chez Bernhard de l'art de la fugue sur la musicalité de sa prose, mais quand ce serait, et en déterreraient-on même réellement une, plus ressassante et boîteuse encore que n'importe quelle symétrie estropiée de Feldman, ces gens n'auraient rien dit en propre, ni sur la musicalité de Bernhard, ni sur son lien avec celui qu'il appelle le *gros porc de Bach*, que perdus leur temps à poursuivre une image d'emblée erronée.) C'est, à rebours de l'idée reçue, cette autre, faite pour scandaliser, du *bonheur des camps de concentration* qui, venant choquer contre la représentation de la vie à même les camps, ajoute l'horreur à l'horreur, à la vie pire que la mort l'acceptation enthousiaste, cette faculté infinie qu'a le sans-destin de s'adapter au petit bonheur sans trop, ne le pouvant guère, résister, sorte de trop humaine et réconfortante dépravation de l'*amor fati*. Ce heurt qui, tout en l'imprécisant, détermine, voire surdétermine l'horreur, la rend, quoique palpable en notre sans-destin de viande interchangeable, à notre propre expérience irréductible. Sans pourtant qu'elle cesse, puisqu'Auschwitz nous est aussi arrivé, encore qu'indirectement, de nous concerner. En donnant de l'horreur l'ambiguïté, la sensation oppressante, la progression implacable faisant « disparaître les personnages libres et les possibilité de rebondissement de la narration » (*Id.*, *Journal de Galère*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 27), Kertész confronte autant la positivité d'une *dura novi facies leti gravior leto* (d'une *abominable et nouvelle forme de mort pire que la mort*) que la négativité bien réelle de cette abstraction : l'identification enthousiaste — « c'est normal, prévu, calculé » (BOROWSKI, *Aux douches, mesdames et messieurs*, dans *Le monde de pierre*, *op. cit.*, p. 95) — s'opérant entre victimes réifiées et leurs agresseurs réifiés réifiant; il confronte, en s'y identifiant, le mouvement même d'Auschwitz et de ce qu'est devenu l'homme; il nous confronte à la vérité, à l'essence de l'Occident, et ce, sans jamais recourir aux péripéties d'une fausse subjectivité, là où le *Fils de Saul* de László Nemes, montrant la folie de s'accrocher comme dans un conte à son individualité de déjà-mort, serait, lui, *au mieux* une réflexion sur sa propre impossibilité, celle de son récit odyssee-dans-la-mort, où visent à nous plonger émotivement, mobilisant toutes les ressources d'une identification en nous-même nous retenant, sa caméra subjective, ses flous évanescents et le constant vacarme assourdissant, lesquels restituent moins une sorte de vision partielle, subjective, imparfaite du concentrationnaire (celle plus intégralement informée des *Geheimnisträger* – moqués par leur cruelle dénomination: *porteurs du secret, porteurs du mystère chargés de je sais quelle malédiction pour le bonheur des hommes* aryens) que, sorte de *gimmick* esthétique ménageant les partisans et de l'irreprésentable et de l'identification — donnant parfois l'impression fâcheuse de se trouver en un jeu vidéo (où *heureusement* il n'est de manette aucune à feindre de quoi que ce soit le contrôle) —, ils servent à l'*illustrer* avec justesse, à en donner l'expérience jusque dans le moindre encyclopédique détail, reproduisant jusqu'à l'abstraction involontaire, mais essentielle, des quatre clichés pris à même les camps, et jusqu'à leur captation. L'on en vient presque à se dire une fois rallumée la lumière : *J'ai tout vu à Auschwitz, tout vu; tout vécu à Auschwitz, et j'en suis mort*. Et de cette impression, seule la mort qui soit vraie. L'illusion, de peur de nuire à l'expérience d'immersion, jamais ne s'ose déclarer telle, jamais elle ne se s'ose déclarer illusion — *de même que dans l'amour cette illusion existe... de même j'ai eu l'illusion devant Hiroshima*, écrit Duras, dit Riva, filme Resnais —, et jamais elle ne se dépasse proprement autoréflexivité, à moins, comme je l'indiquais ci-haut, d'*au mieux* considérer ce film-conte-odyssee-dans-la-mort comme réflexion documentaire sur sa propre impossibilité, sur sa propre délusion. *Les reconstitutions ont été faites le plus sérieusement possible. Les films ont été faits le plus sérieusement possible. L'illusion, c'est bien simple, est tellement parfaite que les touristes pleurent*. Oui. *Faute d'autre chose*. Et sans doute – de l'essentiel.

contrepartie, ce vouloir-être-pris-en-charge-et-défaire-de-soi-et-de-toute-responsabilité ; à façonner-pétrir l'image *pleine* de l'homme grégaire totalement, pleinement mobilisé, la *masse brute* pour matière, et sa chair s'y devant désincarner viande à foutre à bonder à en solidifier véritable vacuum l'image creuse. Le national esthétisme, « invoquant inlassablement l'infini, dressant, tout autour de lui, un rempart de Hauts Symboles! *Sursum!* Boumboum^{166!} », s'évertue à créer un monde mythique où, selon l'expression de Jelinek, *la réalité est contournée et remplacée par des constructions fétichistes*, un monde de fétiches que doit venir bourrer la chair en piaculaire politique d'unification-identification-et-liquidation (*religare*) s'expiant, en blanc émondage eugénique des branches atypiques propre à l'avènement du toujours-identique. Or, une telle *esthétique religieuse* ou, comme le dirait Marx, un tel *reflet*

¹⁶⁶ NIETZSCHE, *Le cas Wagner*, coll. « folio essais », Paris, Gallimard, 1980, p. 32.

religieux du monde réel, par son théâtre kitsch¹⁶⁷ se doit susciter fétiche – idole – soif – car *qui credit, manducatur*, c'est-à-dire *qui croit mange* – soif d'elle-même en tant que Rédempteur – soif d'innombrables sacrifices *animant* le « sien » – machine à sacrifices propitiatoires. Afin qu'elle-même de la *Viande pour les pauvres* affectant l'infini, de la *Viande pour les pauvres* l'épique contrefaçon (*Qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui*),

¹⁶⁷ De ce théâtre kitsch transformant en *ham* quiconque y joue, quiconque y assiste, *To be or not to be* de Lubitsch donne exemplairement à voir l'origine petite-bourgeoise. C'est sans doute, même si en tant que production hollywoodienne il ne pouvait l'assumer jusqu'au bout, son aspect le plus subversif – pour une production hollywoodienne, que cet accent mis sur la filiation, sur la quasi-identité entre l'art petit-bourgeois (dont le potentiel de destruction aseptise-réduit en éléments citables un Shakespeare prétexte à faire montre de sa viande, de son appartenance sociale) et la plastique nazie, entre le kitsch, le clinquant, le grotesque de leurs théâtres respectifs – tous deux voués à une *mimesis* pervertie et réifiante. *What he did to Shakespeare we are doing to Poland*, dit un nazi au *ham actor* ayant mal joué Hamlet et jouant pour lors mal, mais mal mieux, d'un mal banal, un dignitaire nazi. Loin d'être une affirmation pour rire, une affirmation gratuite, il faut entendre tout ce qu'elle comporte de sadisme, de sérieux, de vérité; cette interchangeabilité du bourgeois, ne sachant rien de la ruine qu'il porte en lui, et du nazi — *The nazis themselves are putting out a show. A much bigger one*, concèdent les acteurs — ou, du moins, cette facilité de passage d'une viande à l'autre (du *ham* bourgeois au *ham* bourgeois nazi) se comprend esthétiquement, en ce qu'une fois par ces arts de nivellement et d'évidement, eux-mêmes solidaires du monde de la marchandise; en ce qu'une fois par cette bourgeoisie religieuse que dénonçait Bloy en 1902 comme « mandement évangélique de l'Unité absolue : *Sint unum sicut et nos* [qu'ils soient un comme nous sommes un] [...] exigeant que le bétail humain soit un immense et uniforme troupeau d'imbéciles pour l'immolation piaculaire » (BLOY, Léon, *Exégèse des Lieux Communs*, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 2005, Payot, p. 50-51); en ce qu'une fois le particulier aboli, je veux dire : en partie, car il ne l'est jamais totalement, l'*homme creux* est en sa décadente viande bourgeoise suffisamment mûr pour s'identifier à toute idole lui faisant effet d'apparoir, à toute *image* infiniment *solide et pleine* matraquée et aspire au plus grand bonheur, dans lequel se fondent et la plus haute liberté et la plus haute responsabilité, celui d'y être sacrifié. Lubitsch, certes, ne l'eût pas formulé ainsi. Il ne pouvait trop pousser sa propre logique et proclamer ouvertement avec la licence d'un Brecht : « Un homme est un homme, un commissionnaire, un mercenaire. Avec sa nature de mercenaire, il ne procédera pas autrement qu'auparavant avec sa nature de commissionnaire. Homme pour homme : il n'y a pas là fidélité à son être propre, mais continuelle disposition à accueillir en lui un être nouveau. » (BENJAMIN, Walter, *Essais sur Brecht*, Paris, La fabrique, 2003, p. 28). Et c'est de fait en faveur de la Résistance que nos *hams*, que nos petits-bourgeois usent, non pas de leur *art*, mais du "*don*" d'*indifférenciation* généralisé. (Du moment que, déguisés en nazis, et qu'afin de sauver leur peau, ils *sacrifient* Greenberg, le seul personnage explicitement juif, lui-même toujours en leurs performances condamné à l'accessoire, et que, pour le *sacrifier* — du moins une fois le sacrifice *joué*, disparaît-il pour ne plus reparaître, son destin ne jetant nullement d'ombre sur leur médiocre gaîté —, ils lui font interpréter face à de véritables nazis Shylock, sa célèbre tirade, ce que, ne pouvant aspirer à mieux pour lui-même en frais de tragique bourgeois, il rêvait d'ailleurs de faire depuis longtemps, je veux dire : en un théâtre bourgeois; il importe moins dès lors que ces petits-bourgeois soient dépeints comme *bons*, mais plutôt que, même dépeints comme *bons*, leur triomphe de *hams* petits-bourgeois passe et par la réduction du juif au stéréotype, fût-il soi-disant humaniste, le plus éculé (du juif) et, davantage qu'en une conversion forcée à la Shakespeare, par l'annihilation-sacrifice du juif échappant à leur unité absolue — *What you are I wouldn't eat*, dit Greenberg tôt dans le film.) Malgré l'apparence de divertissement sauvegardée manichéenne, *To be or not to be* donne à lire — en ce portrait *shape without a form, shade without color* d'individus déchets d'individus bourgeois nazis tous médiocres tous vaniteux arrivistes en proie à l'impossibilité tant ontologique qu'artistique d'échapper au générique tous se vouant vacants à l'enflure — une conception de l'homme et de la culture qui, quoiqu'adoucie, le rapproche de *Fin de partie*. Tout y est imposture. Tous y sont des *hams*. Tous y seront des Hamm. Et, comme le dit Hamm lui-même, *tout ça c'est creux!* Le rire est ici, en l'homme creux, du vide la résonance désespérée.

elle dévore qui s'y identifiant la croient dévorer et en augmente, à proportion que ceux-ci lui prêtent corps, son prestige, son *nefas*. « La chair des gens qui se vouent au pur culte de la santé, écrit Jünger, suscite des appétits cannibales¹⁶⁸. » Si les plus satisfaisants des cultes vivent de ces mêmes appétits d'identification-et-de-communion, que constituent les mystères du manger toujours balançant entre un *deviens ce que tu manges* ou un *mange ce que tu es*, un tel culte à l'insane appétit de santé ne suscite jamais que fin conforme à sa propre rapacité. *On mange*, dit-on, *et on a la bouche pleine de soi*. La Communion qu'en son abstraite boucherie utilitariste à visée cultuelle, il propose, ne mène à aucune résurrection, à aucun sursaut-redressement spirituel de l'alémanité, bêtement escomptés, mais à l'unité, blanche et crucifiée, de la mort. Qu'en elle *la représentation doive triompher de ce qui la représente et ce faisant lui procure son élévation*, c'est là toute sa logique sacrificielle, sa perversion —

¹⁶⁸ JÜNGER, « Supplément épigrammatique », *La Délirante*, n° 7, automne 1979, p. 157.

sacrant ceux-là mêmes (*sacer esto*), les mangeurs d'idole, les « cultistes de toute sortes¹⁶⁹», qui la consacrent. *All stomach him, and nevermore shall speak*. À l'opposé d'un art soi-disant malade de résister à la *sanité* et dont « les images esthétiques se distinguent des images cultuelles [...] s'interdisent de s'incorporer l'absolu comme si elles étaient des symboles¹⁷⁰»,

¹⁶⁹ WEST, *The Day of the Locust*, dans *Novels, op. cit.*, p. 387. La réalité de ce qu'Auden crut bon d'appeler *West's disease*, expression singularisant / généralisant / monomorphant par trop, en la considérant, cette affection, spirituelle surtout (comme une sorte de simple mal psychologique du siècle, inapte, semble-t-il dire, à informer une psychologie de masse du fascisme), l'irréalité malade dans laquelle vivent les personnages de West, c'est pourtant l'ascendant même de cette irréalité du monde mythico-fasciste, sur eux, sur la masse, voire leur propre aspiration au fascisme (comme son introjection malade – en appelant au futur), qui les trouble et les fascine, les excite et les indignent. Passant sous silence cet aspect fondamental — la critique westienne d'une religiosité confinant au fascisme, d'une aspiration à l'ordre tout en religiosité et en symboles déterminant —, Auden extrait l'œuvre de West à son contexte social et croit sans doute par là, en dilettante, mieux parvenir à en démontrer l'« actualité », écrivant de ce qu'il conçoit *affection spirituelle*, qu'elle est de notre temps, et que les *chances d'infection sont plus grandes en une société démocratique et mécanisée telle que la nôtre*. Posture lacunaire d'un esprit de surface (visât-il la profondeur métaphysique) et rien moins que visionnaire, — s'intéressant en 1957 aux symptômes de ladite maladie *spirituelle* de West, sans se soucier JAMAIS de son étiologie *matérielle*, — ayant, en 1934 déjà, donné à voir, du moins plus qu'il ne l'aurait voulu, l'indigence aveugle de sa vision historique, la suffisante insuffisance de sa conception du fascisme : « La meilleure raison, écrivait-il plein de la certitude d'être lui-même plein de son vécu et de lui-même, que j'ai de m'opposer au fascisme est qu'à l'école [la Gresham's School de Holt, en Angleterre] je vécus dans un État fasciste » (AUDEN, W. H., « The Liberal Fascist », dans *The English Auden. Poems. Essays and Dramatic Writings 1927-1939*, Londres, Faber and Faber, 1977 p. 325). (Insuffisance favorisée, entre autres, par celle-ci — et Auden n'en est pas à une insuffisance près —, d'une ironie confessionnelle *voulue* déculpabilisante, l'héritage d'un *Ô-combien-raffiné, O-so-genteel, anti-sémitisme de Gentil*, pour reprendre l'expression qu'en un mauvais poème éro-mythico-religieux, Auden lui-même, en prédicateur de lieux communs jouissant à leur seule énonciation, adressait à son amant juif — dont l'infidélité, disait-il, autre insuffisance, l'avait poussé vers l'anglicanisme.) West-Weinstein, lui, sentait et savait mieux, à qui, malgré son horreur de la chose religieuse, l'interdit mosaïque était échu en partage. Mieux vaut donc donner à lire le passage cité ci-haut, en sa quasi-intégralité, le donner comme en écho à ce que jusqu'à maintenant j'ai pu avancer en la fantasmagorie et la destruction épurante de la civilisation qui y passe bel et bien par la destruction de l'entendement, la possession religieuse, et prétend, par l'identification de masse, à la jouissance, à la violence effectives par-deçà même les promesses sans cesse frustrées :

cultistes de toutes sortes, économique aussi bien que religieuse, guetteurs de vagues, d'avions, de funérailles et d'avant-premières, tous ces pauvres diables qui ne peuvent seulement être excités que par la promesse de miracles et puis seulement à la violence. Un superbe "Docteur Sait-Tout Perce-Tout" [sachant, on l'a vu, trouver jusqu'au ciel] leur avait fait la promesse nécessaire, et eux marchaient suivant sa bannière en un grand front unitaire de déments et de possédés [*screwballs and screwboxes*, littéralement : des fous-couilles et des fous-cons, comme pour souligner que cette folle possession à se dévisser le sexe est promesse de jouissance] pour purifier le pays. Plus du tout ennuyés, ils chantaient et dansaient joyeusement dans la rouge lumière des flammes » (WEST, *op. cit.*, p. 387-388).

¹⁷⁰ ADORNO, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 140.

l'œuvre d'art de l'Occident pervers veut la carne (dés)incarner en sa blanche vérité eucharistique, en son anthropophage infini, cherchant amphibologiquement à forcer ses symboles dans la réalité, symboles qu'elle-même jusqu'à la garde fourre de réel réifié. Annonaire-annexion-asservissement-en-la-mort bien davantage que mystique indifférenciation. Derrière l'obombrante viande-pour-corps-crypto-christique se profile, funeste et prosaïque, – viande pour Hitler. (« Comment vas-tu, mon garçon, demande, parodique substantiation-vérité de la transsubstantiation, Germania à Hitler. Tu bois ton essence? Tu manges tes hommes? Bien¹⁷¹.») Soi-disant viande à salut, – l'absolu, oui, dans une saucisse. L'absolu d'un tel « monde né dans le cerveau d'une saucisse qui aurait les sentiments de celui qui la mange¹⁷²», et intimant de la saucisse l'identification psychophage au chef-dieu : sauvez-vous en vous sacrifiant assimilez-vous l'absolu en y prenant place « ralliez-vous au mouvement universel et multiforme [...] / aujourd'hui le surhomme est arrivé sans crier gare afin d'extraire de l'homme ce qui prendra sa suite et de placer la nouvelle sagesse dans le nouveau crâne de l'homme de notre siècle¹⁷³». Sur-inhumaine extraction d'assentiment à l'obsolescence. Sagesse de viande libre à refarcir en son nouveau crâne. Manger pour vivre éternellement l'hostie immolée en blanc boudin de l'idéal. Pour, gastrolâtre, être dévoré par le grand Gaster.

(Acéphale toutefois, l'abstraite viande à salut d'un dieu cannibale, quand bien même fût-elle passée par l'abattoir mental, ne l'est pas. Son sans-destin de réifié, sa réduction au

¹⁷¹ MÜLLER, Heiner, *Germania Mort à Berlin*, Paris, Minuit, 1985, p. 78.

¹⁷² BATAILLE, Georges, « Le Tour du monde en quatre-vingts jours », dans *Documents* (n° 5, 1929), Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. 262.

¹⁷³ MALEVITCH, Kazimir, « Le manifeste blanc », dans *Écrits, op. cit.*, p. 218.

fétiche, comme à ce qu'on aura extrait-éviscéré de lui, lui doit passer par le chef. On lui ouvre le ventre pour mieux, l'homoncule fétiche — son vain Virgile en la fantasmagorique Walpurgis —, l'en débouillant, lui en bourrer, écervelé, le crâne. *C'est Homoncule par Protée séduit... / Ce sont les symptômes du désir de puissance.* Et tout en galimatias totalitaires le surhomme de Malevitch tend à se confondre avec les chefs-dieux¹⁷⁴ et autres entités de propagande venus réduire-assainir notre viande à pure matière à tête « mono-idéothéologique¹⁷⁵ » d'entendement liquidée, et qui, ainsi œuvrant au grand pervertissement esthétique-symbolique, à la grande et blanche indifférenciation du *Cryptique Commentaire Intestinal sur Fond de Ciel*, en ressassent, eux-mêmes possédés, tel le mantra guerrier de sa grande unité, de sa grande vacuité, le mode d'emploi – engastrimythé :

*Ventre ouvert
tête à bourrer
reflet de longue nuée
image d'immense ciel.)*

¹⁷⁴ Bien que l'expérience de l'acéphalité bataillienne y soit cruciale, c'est plutôt à la manière du Bataille polémiquant avec Breton, du Bataille bas matérialiste, et qui d'ailleurs le conçoit comme reste de conception idéaliste et bourgeoise — comme façon bourgeoise d'aspirer à se catapultier hors la bourgeoisie —, qu'en ce passage s'entend le surhomme, et non pas ainsi qu'en l'expérience acéphale d'identification affective au surhomme (avec sa volonté de remythologisation, de réactivation-refondation religieuse), qui, en tant que réaction à la religiosité fasciste, en conserve maints caractères à s'y vouloir follement, à force, comme en mieux, substituer.

¹⁷⁵ SURYA, Michel, *Sainteté de Bataille*, « Philosophie imaginaire », Paris, Éditions de l'Éclat, 2012, p. 70.

Chapitre 4

Comme une résurrection esthétique de la chair



*Car il avait perdu, irrémédiablement perdu
foi en la valeur du symbole.*

Jean Larose

que je boive le sang et te dise la vérité

Homère

*Le sol s'est dérobé sous ses pieds et il ne
sait pas au juste ce que c'est : la mort ou une
seconde naissance, miraculeuse.*

Léon Chestov

*c'est une chose sérieuse / Que de rappeler
quelqu'un d'entre les morts.*

T. S. Eliot

*Lui était refusée l'équilibre de son adoration
extatique et angoissée. Cet homme ressuscité,
c'était la mort de son rêve.*

D. H. Lawrence

Il est une haine irrémédiable du symbolique.

Une haine du symbolique irrémédiablement honni-honnissant avec laquelle, s'il ne souhaite son œuvre d'emblée caduque et inoffensive, et ne se veut lui-même entièrement tête à l'abattoir mental démise, doit composer l'artiste, ont radicalement composé Kafka, «~~tu[ant] délibérément toute métaphore, tout symbolisme, toute signification~~¹⁷⁶», Bacon, ~~acculant à sa brutalité, dévoilée et dévoilé, le fait, son enregistrement, et de l'apparence diffractée voulant faire un Sahara, l'écartelant en un Sahara de distances, Beckett, prévenant en vain : « honni~~

¹⁷⁶ DELEUZE et GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 40.

~~soit qui symboles y voit¹⁷⁷», Bernhard, œuvrant rageusement le langage, en les ruines exacerbées de ses médiatisations, faisant œuvre de ce que même ressassés, les mots, à entendre au sens propre, n'arrivent pas même à figurer ce sens propre, mais, images creuses et propres à nous posséder, s'accusent, lors même le symbolisme de l'image évité, matérialité de mots échouant à représenter constituer signifier la pensée, à nous faire autre chose que guignols porte parole de son outrancière parodie¹⁷⁸; qu'aussitôt entrevue, il se doit de confronter, de transformer — sans en rien sublimer — en force motrice de son œuvre, car là seulement commence et se perpétue la création artistique moderne, où « la critique, c'est-à-dire le refus, devient un moment objectif de l'art lui-même¹⁷⁹»; que rageusement en œuvre,~~

Rien de mystique à tout ça ce n'est pas là quelque débile nirvana bouddhiste où tout est illusion bon Dieu non, parce que la rage est là centrale, l'énergie extrême, la tension extrême l'abord de la folie où l'œuvre se fait, la seule réalité, le seul refuge contre la vaste hallucination qu'est toute chose là-dehors, et dont vous faites tous partie là-dehors où toute chose vaut toute autre chose¹⁸⁰.

œuvre de négation déterminée en quelque sorte, il doit de soi détourner, sans lui-même s'omettre à sa folle haine ainsi que l'esthétique le monde ayant perverti. Moins un *refuge* qu'une perpétuelle confrontation *critique*, qu'un perpétuel *refus*, de cette chose là au-dehors et

¹⁷⁷ BECKETT, *WATT*, Paris, 10/18, 1972, p. 309. *Ayant été suscité à se traduire* par la traduction, jugée insuffisante, d'Agnès et Ludovic Janvier, Beckett, en 1968, a rectifié, en la radicalisant, l'affirmation esthétique sur laquelle se terminait *Watt* en 1945. Non plus l'équivoque *no symbols where none intended*, mais, apodictique, ce simple avertissement.

¹⁷⁸ « Les mots ruinent ce que l'on pense, le papier ridiculise ce que l'on pense, et alors on se contente malgré tout de pouvoir écrire quelque chose d'avili et de risible, la mémoire perd encore ce résidu vil et risible. [...] Les mots étaient créés pour rabaisser la pensée. Oui, il allait jusqu'à dire que les mots n'existaient que pour abolir la pensée. » (BERNHARD, Thomas, *La Plâtrière*, coll. « Du monde entier », Paris, Gallimard, 1974, p. 124.)

¹⁷⁹ ADORNO, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁸⁰ GADDIS, William, *Agapē Agape*, New York, Penguin, 2003, p. 85.

en-dedans, la fantasmagorie, et de son esthétique dite sublime — *sublime apocryphe de l'idéalisme* toujours à dissimuler son inéluctable insuffisance, son être-médiatisé — et de ses symboles se donnant pour les choses mêmes, et inversement; la haine s'y veut, en ce faire-*rageusement-œuvre*, non point fixe, – mais *émouvoir*, – mais en motion; elle s'y veut *motion*; et ce, en la discontinuité d'intensité de ses mouvements affectifs critiques; motion de médiate opposition rageant de crever, de sa rage-critique, de son outrage-aiguillon, ce à quoi, pour le mieux refuser, elle doit, sans en feindre l'immédiateté-transcendance, s'identifier, « car, écrit Adorno, l'opposition immédiate, qui ne s'en remet pas soi-même à ce qui est combattu, serait réactionnaire en art¹⁸¹», aussi réactionnaire que ce à quoi elle se compte opposer-identifier, à savoir : l'art-écran, de-reflets-de-reflets, du-monde-fait-mythique-fait-écran-fait-images-mimétiques-politiques-psychophages, d'automates-reproduisant-automates-reproduisant-automates, de-participation-sans-participation-sans-artiste-toujours-d'ailleurs-à-flétrir-l'artiste-en-ce-que-de-son-œuvre-la-mimesis-réfléchissant-accuse-de-son-oeuvre-coupable-bel-et-bien-quoique-d'un-coupable-le-privilège-l'illusion-esthétique-que-nourrit-cet-art-à-projection-pandémo-mimétique. *Haine de la poésie*, écrivait Bataille, avant Adorno, entendant par là que seule *la violence de la révolte* poétique allant à l'encontre de soi, de sa tête de poète¹⁸², à l'encontre de la *poésie* même, de l'enflure d'une sublimité symbolique partout, et jusqu'en

¹⁸¹ ADORNO, *op. cit.*, p. 40.

¹⁸² Si ne pas s'abandonner *de manière irresponsable* aux « mains du destin, de la magie, des forces démoniques » (PORTER, Katherine Anne, « The Wooden Umbrella », dans *Collected Stories and Other Writings*, New York, Library of America, p. 564) s'y avère nécessaire – quoiqu'en soi insuffisant, de même inversement faire œuvre critique et de refus ne consiste pas, comme l'indique Beckett, en une hypertrophie de la tête raisonnable. La tête est là morte, réduite, qui sert d'appât *imagination morte imaginez*, et néanmoins de repousse-tête : « Sur un travail où il y a si peu de ma tête, ma tête ne trouvera jamais rien qui vaille. » (BECKETT, Samuel, *The Letters of Samuel Beckett, Volume II : 1941-1956*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 390.)

nous, comme infuse, et admise, permettrait d'ouvrir, véritable, un accès au *nouveau*; que quiconque méconnaissant la rupture historique consommée par Auschwitz daignerait faire confiance au langage, n'en pas chercher à repousser les limites, n'en pas tenter d'extirper quelque chose comme l'*impossible*, et se fierait à son bon ordre, à sa pureté, à ses images, je veux dire : à l'éclosion spontanée desquelles, sur la toile ou le papier, il assisterait, comme par-devant et malgré lui, sans à la lumière déraisonnable de sa rage critique en rien réévaluer, — celui-là, inconscient, tout autant que sa poésie, ne mériterait que haine.

Il est une haine irrémédiable du symbolique, qu'il n'est que l'apostasie à pouvoir bien déterminer. (Artistique et apostate détermination, à affranchir insuffisante, d'une soumission, au symbolique, à ses images culturelles, et *sous laquelle se dissimule une haine profonde, inextinguible pour cet ennemi insaisissable* qu'infiniment par tous moyens de l'impossible il s'agit de déterminer, de re-liaison à cette haine, que l'affect puisse lui résister, « *Here is a place of disaffection*¹⁸³», à cette insaisissable désaffection régnante.)

Une haine par-dessus tout irrévocable – du symbolique devenu caricature du symbolique dès lors que, Dieu mort, il ne reste que « ses parodies¹⁸⁴» à « [s'emparer] de

¹⁸³ ELIOT, T. S., *Burnt Norton*, dans *The Poems of T. S. Eliot. Volume I*, Londres, Faber & Faber, 2015, p. 182.

¹⁸⁴ SURYA, *op. cit.*, p. 70.

l'absoluité (deshérente) de ses attributs¹⁸⁵»; parodies qu'il *faudrait* irrévocablement abjurer, s'il pouvait être donné à tous, par-delà l'évidence des images-écrans — « Si paradoxal que cela puisse paraître, *le mythe ne cache rien*, sa fonction est de déformer¹⁸⁶» —, d'entrevoir et appréhender l'objet de leur haine, pour lors comme déliée et ainsi mieux sur quoi que l'intimation les fixe se fixant, et de l'abjurer, d'abjurer, sans qu'un tel reniement ne suffise pourtant ni à dénier ni à se catapulte hors les parodies, leur foi en l'être-pour-la-mort, en les symboles-simulacres d'un numineux anthropophage — « j'ai senti la terrible exigence des mots qui ont soif de substance, d'être substantifs. Il m'a fallu les combler, les nourrir de moi-même¹⁸⁷» —, et en tout ce qui d'eux exige ainsi, mystique-du-sacrifice-et-promesse-de-toute-puissance, un engouffrement identificatoire, un anéantissement en la vaste hallucination de *ce qui est et ne souffre aucune extériorité*, « là où les symboles surgiss[a]nt, l'espace se vide de toutes les forces de nature différente, du monde d'esprits grands et petits qui y avaient établi leur séjour¹⁸⁸», là où « le vide dev[enant] l'arcane d'une extase permanente devant un

¹⁸⁵ *Ibid.* Et Dieu mort même renaquit-il qu'opposées à toute parousie ou dussé-je mieux le dire : à toute autre parousie que la leur, qu'agissant tel le Grand Inquisiteur de Dostoïevski par Sloterdijk dit « spirituellement comme temporellement [...] plus proche de personnages comme Hitler et Goebbels, Staline et Beria, que de l'Inquisition espagnole » (SLOTERDIJK, Peter, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgois, 1987, p. 238), ses progressistes parodies eussent trouvé par filiale machination moyen d'à nouveau, et sans esclandre cette fois, le congédier, non sans lui avoir fait, péremptoire et préliminaire, la démonstration raisonnée de son existence *désuète et superfétative* : « mais, par bonheur, en T'en allant, Tu nous as confié toute la tâche. Tu as promis, Tu as confirmé par Ta parole, Tu nous as donné le droit de lier et délier, et, bien sûr, aujourd'hui, ce droit, Tu ne peux même plus penser à nous l'enlever. Alors, pourquoi viens-Tu nous déranger » (DOSTOÏEVSKI, *Les frères Karamazov. Volume I*, coll. « Babel », Arles, Actes Sud, 2002, p. 454).

¹⁸⁶ BARTHES, *op. cit.*, p. 207.

¹⁸⁷ GARNEAU, Hector de Saint-Denys, *Journal (1929-1939)*, *Cahiers du Centre Hector-De Saint-Denys-Garneau, Tome V*, Québec, Éditions Nota Bene, 2012, p. 425.

¹⁸⁸ JÜNGER, *Le Travailleur. Domination et Figure*, *op. cit.*, p. 203.

numineux qui garde le silence¹⁸⁹», le leurre de l'authenticité laisse croire à une possible plénitude en l'absolue néantité-vacuum de ses images-symboles-paroles-boursouflures et, par l'entremise de ces mêmes entités néantisantes au « secret de la langue de commandement authentique¹⁹⁰» initiées, leur impose, exigence figurale, *un* ethos, où *croire* suffit, – à *être*, – à *en être*, un ethos de participation donc — fût-elle, en fait, pseudo-activité, adaptation pantomimique, *illusion romantique de participation* —, et de collaboration, d'*appartenance à l'œuvre*, au grand œuvre esthétique-politique qui veut conjoindre-confondre nécessité et liberté, liberté et obéissance, en une extase d'abolition, d'identification avec l'irréversible, le nécessaire. « [C]ette foi dans le sens de ce monde où nous vivons¹⁹¹» et dont le sens même, de monde organisé pour tuer, veut, *oui* fatidique et selon Jünger : *authentiquement héroïque*, notre

¹⁸⁹ ADORNO, *Jargon de l'authenticité. De l'idéologie allemande*, coll. « Petite Bibliothèque Payot », Paris, Payot, 2009, p. 194.

¹⁹⁰ JÜNGER, *op. cit.*, p. 108. Je donne la citation en son entièreté : « Le secret de la langue de commandement authentique, c'est de ne pas faire de promesses mais de poser des exigences. Le plus profond bonheur de l'homme consiste à être sacrifié et l'art suprême du commandement à lui désigner des buts dignes de ce sacrifice. »

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 94. À la tentation de croire *authentiquement* dans le sens de ce monde où nous vivons, et même de croire, puisqu'il en est de fort fêlés dont on ne saurait cependant dire s'ils le sont plus ou s'ils le sont moins – que les authentiques, dont ils sont pourtant, ou auraient pu être, n'eût été leur contemporanéité, les pères, de croire dans le sens de l'histoire selon ce qu'en dit Hegel, il faudrait opposer, et s'en faire un gri-gri duquel ne se jamais séparer, ces dires de Valéry : « Dans l'état actuel du monde, le danger de se laisser séduire à l'Histoire est plus grand que jamais il ne fut » (VALÉRY, Paul, *Regards sur le monde actuel, et autres essais*, coll. « Folio Essais », Paris Gallimard, 1990, p. 35), ou ceux de Saint-Simon, qui, ayant bel et bien plongé, lui, ses mains à la matière de l'histoire, ne crut pas bon d'en émonder tout *contingent* — qu'il eût d'ailleurs plus judicieusement nommé et plus noblement : le *particulier*, ou mieux encore : de l'histoire la *singularité* —, et ne se trouva ainsi pas essentialiser l'objet-récit qu'il se trouvait ainsi pétrir, mais, adoptant à maint égard, profondes, les vues de l'Écclésiaste, considéra plutôt sa pratique, sa science, ainsi qu'il l'appelle, à l'encontre de l'orgueilleux serpent philosophique, et qu' « écrire l'histoire [...] c'est se montrer à soi-même pied à pied le néant du monde [...] c'est se convaincre du rien de tout » (SAINT-SIMON, « Savoir s'il est permis d'écrire et de lire l'histoire, singulièrement celle de son temps », dans *Mémoires I*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1970, p. 13). Ce néant jouant au tout sur le théâtre du monde, Saint-Simon sut l'exprimer et grotesque et tragique mieux que quiconque, le révéler avec force détails – et, surtout, par la force du détail. Son Dieu – dans le détail. Le Leur – au détail – à la raison vendu! à la criée de l'idéal!

pseudo-participation, que nous y disions *oui, oui* puisque de lui dès l'origine déjà le produit le complice, et que nous le prononcions — *oui* tant et si bien performatif qu'il n'est d'autre chose à faire que d'en subir prétendant le vouloir la performance —, pour mieux échapper, non pas à notre perte, non, c'est-à-dire *oui*, pas à notre perte, non plus qu'à notre destin de sans-destin qu'un tel *oui* vient sceller, mais à l'intempestivité du nihilisme, à son actif refus, et que, ce faisant et affectant, nous participions, comme possédés par une sorte de diable blanc d'optimisme – d'optimisme pour grosses bêtes, au non-choix qu'est la perte à nous réservée, je veux dire, de par cette *foi dans le sens de ce monde où nous vivons* et propre à faire de nous, et tel Verdoux, des meurtriers par optimisme; « cette foi, enjoint Jünger, est aussi le signe auquel on reconnaît toute attitude qui possède encore un avenir¹⁹²», et, en effet, ce qu'hostile, l'avenir exige de l'homme obsolescent, interchangeablement mis au baquet, cela devient question d'ethos (d'insigne de foi et d'attitude authentique), d'apparente servilité, devant l'ouvrage destinal à accomplir, et ce qui y reste de vie — *Un homme mort, n'est qu'un homme mort, et ne fait point de conséquence, mais une telle formalité négligée...* — ne tient que par ce fil, – de par-être, – de par lequel être – au joug de son avenance asservi; si cette foi *dans le sens de ce monde* participe authentiquement, comme apposant sa frappe-cliché par une sorte de tropisme politico-religieux, hélas, surabondamment éprouvé : *The violent thunder is adored by those / Are pash'd in pieces by it*, d'une identification-asservissement à l'agresseur, et que prenant part d'abolition à l'abolition afin d'y pouvoir échapper et ainsi *se mettre du côté des vainqueurs* — ce vers quoi tendit, selon Müller, *l'effort DE COLLABORATION AVEC L'AVENIR de la théorie à l'Ouest* et des postmodernes français tels Virilio Baudrillard Lyotard tous en leur

¹⁹² *Ibid.*

mesure philosophique et par deçà même leur intention critique grands chantres de la disparition du sujet, de la sujétion à la machine —, le fidèle-sans-autre-choix-que-de-l'être-ou-de-le-paraitre s'y voit caution extorquée frappé-foudroyé, s'impersonnalise désincarné de complicité réifiée refoulée avec les choses, à savoir là même où, par-delà sa conscience ou son inconscience, il donne foi au mouvement qui leur apporte la ruine et lui promet, comme sien, comme sienne, *de l'à-venir la décharge* — « Aucune importance. Moi j'suis bon à jeter aux ordures¹⁹³ » —, c'est qu'il s'agit, en cette religiosité mythique, non pas que de décérébrer, d'abolir le vrai, le faux et l'entendement en multiplicité réduits de messages univoques contradictoires confinant à l'abstraction, mais, de manière à mieux administrer le contrôle de ruines humaines, la gestion du déchet — « l'homme réduit en décombres et dispersés comme sur un champ de bataille ou dans un abattoir¹⁹⁴ » —, d'infléchir la direction, d'informer le sens, d'invertir les possibles motions de résistance, d'assurer, produit de sa *camera oscura* idéologique, le sens dessus dessous effectif du cliché (ou, encore, d'anastomoser les conduites contraires en motions mutuellement sens dessus *et* dessous, que rien n'échappe à la stase du statu quo) : l'activité en passivité, le sadisme en masochisme, la haine-refus en ressentiment-consentement, c'est-à-dire la haine *du* symbole en haine *de* symbole, laquelle cherche à nous substituer comme objet à notre propre haine-refus et ainsi mieux ramener à l'ordre, au sens d'un monde ayant délié tout objet de son sens pour mieux tout, à sa guise, selon le caprice de son sens, lier, relier – et dé-sacrer. Une telle religion impose à qui de son gré, fût-il par-devers soi mécréant, y appert oui dire, et tels de grands rets d'esclavage, le *Kadavergehorsam*, c'est-

¹⁹³ DÖBLIN, Alfred, *Berlin Alexanderplatz*, *op. cit.*, p. 521.

¹⁹⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 168.

à-dire, face au sens même qu'elle dicte, l'obéissance du cadavre, et réifie quiconque en ce cadavéreux idéal – de soldat *librement* sacrifié au sens du monde – et à foi de chair à canon – « fondement de la puissance de l'État et du militarisme¹⁹⁵» prussiens, puis allemands, et propre à satisfaire l'exigence — et l'*Anliegen* (« la cause qui vous tient emphatiquement à cœur¹⁹⁶»), et l'*Anruf* (l'appel), et l'*Auftrag* (la mission), et l'*Aussage* (le message), et la *Bindung* (l'engagement) — de la langue authentique, sa nostalgie.

Il est une haine irrémédiable de l'ordre symbolique, de cet ordre symbolique-ci, en tant que manifestation sciente et particulièrement aiguë de *fascisme du langage*, qui, sur la page et de par les têtes et les gorges dans le réel forçant son *logos* son verbe irrumant, qui, engastrimythant le réel en pantalonnade d'incarnation, et aspirant à fixer tout possible selon l'ordre l'absolu de ses symboles, en arrive à se transmettre affection-affectation d'aspiration : affection où s'imprime, en l'*asthénique de volonté*, et comme sa volonté propre, fût-elle en vérité comme d'un cadavéreux – cyfre de vouloir, une aspiration à l'ordre imposé, qui, comminatoire, pour reprendre un terme cher à Barthes, lui paraît solide, plein, stable, enviable, comme seuls, à un évidécrébré, le peuvent un cancer et l'induration même de son enflure (ou, encore, à sa nostalgie de décomposé, la *rigor mortis*) — et sans doute s'agit-il là d'un tactique, sinon typique parce que parodique, détournement religieux où le sublime de la créance métaphysique n'est jamais que moyen subreptice d'induire la conduite souhaitée chez le crédule. Que, fuite d'un monde insensé dans le sens, et fuite dans le sens d'un monde insensé

¹⁹⁵ LUXEMBURG, Rosa, « Discours devant le tribunal de Francfort (1914) », dans *Textes*, Paris, Messidor / Éditions sociales, 1982, p. 169.

¹⁹⁶ ROCHLITZ, Rainer, « Le Jargon en français », dans *Critique*, n° 503, avril 1990, p. 278.

ainsi redoublé et fétichisé, l'aspiration à l'ordre, aux symboles se puisse rapidement muer en aspiration au fascisme — et c'est bien par l'entremise du symbole que dès l'abord le fascisme en voulut imposer —, en pourrait d'ailleurs témoigner, satirisé chez West, et c'est en quelque sorte le contenu de vérité même que n'arrivait à pénétrer Auden par l'appellation de *West's disease* (à moins d'y entendre abusivement quelque chose de loin le dépassant – comme l'œuvre-maladie de l'Occident), le trop humain *tropisme vers l'ordre / combat contre l'entropie* indiquant à la haine, celle de West, tout autant que la nôtre, car « chaque artiste est médiateur pour tous les autres¹⁹⁷», cette façon dont on tente de, propre à rien, – sinon à la fonctionnalité, l'épuiser loin de son objet, et ce, jusque dans les rêves, et de la détourner, fantasmée, sublimée, par la transdéfiguration-ordonnancement d'un chaos de déchets – « *junk that memory had made precious*¹⁹⁸» – *such stuff as dreams are made on* – « attirail de la souffrance¹⁹⁹» engagé pour de l'espoir, en une économie de compensation où se rejoue, dérisoire, en déchets nouveaux sans cesse par ses houles nourrie, et justifiée — (à même l'inconscient d'un sujet n'ayant conservé du sujet que l'hétéronomie, et qui, moins que moi lui-même, se tue au travail du rêve²⁰⁰, et s'évertue à la mise en ordre symbolique) —, l'histoire

¹⁹⁷ SCHLEGEL, *Idées*, dans Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 210.

¹⁹⁸ WEST, *Miss Lonelyhearts*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 93.

²⁰⁰ Invoquons — alors que sans doute lui-même y est de la sorte évoqué, que sans doute vient-il répondre à l'évocation de déformations rien moins qu'arbitraires et gratuites infligées à la matière humaine par la perversion polymorphe du monde de la *junk* — ce passage de Burroughs, qui dit bien la possession du réel et de l'esprit par l'ordre symbolique, dont l'idéal se réaliserait dans le rêve, ce qui donne l'idéalisme à penser comme mainmise du rêve sur le réel (comme autoritarisme du rêve) : « La soi-disant réalité concrète n'est qu'un rêve cristallisé. Elle peut être dérêvée. Il n'est rien de plus fort que le rêve, parce que les rêves sont formes de LA LOI. » (BURROUGHS, William S., *Letters 1945-59*, coll. « Modern Classics », Londres, Penguin, 2009, p. 397.)

(l'évolution de sa puissance d'abstraction), que viennent *composer*, résidus déjectés par son mouvement même et son sens,

Tout – en due forme,
Tout – en due forme.

Le long des mailles l'aiguille —
Ainsi tout pour eux coule de source²⁰¹!

les déchets, humains ou pas, « qui ne font plus qu'un²⁰² » — *we are such stuff that get stuffed into dreams* — et trouvent, en y prenant part soi-disant active, le salut promis, leur abolissement matériel (de ce qui réifié déjà en matériel humain en matériels déchets leur reste, je veux dire, de matière déplacée, – la réduction en matière générique de l'histoire, en « objets historiques²⁰³ », et comme *soudés à sa mythique construction*), dans l'illimitée et totalisante mise en forme d'une symbolique de conversion / d'une conversion de symboles, en phallus, en diamant, en cercle, en triangle, en carré, en croix gammée, en immense interminable croix, que rien ni aucun lieu ne sauraient en sa croissance contenir, et qui doit, elle, en tant que « signe stratificateur et borné²⁰⁴ », avaler et digérer en substance tout le contenu du monde, sans reste aucun.

Il est une haine irrémédiable de l'ordre symbolique, de son irrémédiable et irréfutable

On ne se relève pas de l'Occident maladie terminale, à l'avidité d'une fois pour toutes *Si je*

²⁰¹ TSVETAeva, Marina, « Rêves », dans *КРЫКОЖИОБ / Der Rattenfänger [Le preneur de rats]*, Vienne, Institute für Slawistik der Universität Wien, 1982, p. 42-45.

²⁰² JELINEK, Elfriede, « Derrière les gravats et le désordre du monde. Postface à *V.* (1976) », dans le Collectif, *Face à Pynchon*, coll. « Lot 49 », Paris, Le Cherche Midi / Inculte, 2008, p. 39.

²⁰³ ANTELME, Robert, *L'espèce humaine*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1978, p. 84.

²⁰⁴ ARTAUD, Antonin, *Les Tarahumaras*, dans *Œuvres*, coll. « Quarto », Paris, Gallimard, 2004, p. 1693.

pouvais engloutir toute la chair du monde d'une seule faim, et qu'elle ne se relève plus conculcatrice consommer la fin du monde (et la consommer en une stérile et idéale téléologie où pussent s'indifférencier, l'un renversé en l'autre renversé en l'un, agencement-métastase et épuisement entropique, *dead-end* historique et / ou utopique, *dead-end* au dénouement près – et propre à éveiller la nostalgie d'un temps où *la pourriture rendait au centuple à la grande nature tout ce qu'ensemble elle avait joint*, et participait, la faisant bourgeonner, et *pousser en pleine putréfaction*, au refleurissement de la chair, au lieu qu'ici, à l'impasse présente de l'abolissement matériel, la stérilité idéale de la substance

Aussi loin que sa vue allait [en ce parc new-yorkais], il n'y avait de signes du printemps. *La décomposition [decay] qui recouvrait la surface du sol empâté n'était pas de celle en laquelle la vie s'engendre [not the kind in which life generates]* [je souligne]. L'année précédente, il s'en souvenait, mai n'avait pas réussi à animer ces terrains corrompus [*to quicken these soiled fields*]. Il avait fallu toute la brutalité de juillet pour torturer quelques pointes vertes hors de la terre usée [*through exhausted dirt*]²⁰⁵

dût mener à l'extinction, et son sans reste aucun en la croix subsumé, être assuré irrelevable, sans régénération possible, de sorte que, procédé passant de loin, je veux dire: parachevant d'efficiencia sanguinaire l'exsanguination-dévitalisation-déréalisation de l'impure matière, il n'y ait plus ni survivance en la mort, ni mort-vivance, ni résurrection des morts, mais, monstrueusement réifiée indurée en l'image stérile la sous-humanité de non-vie de non-mort de non-mort-vivance, rien, trois fois rien, que cette vérité : « On ne peut pas nous ressusciter comme ça, nous²⁰⁶! » Et, de fait, et de ses faits et gestes faisant les frais, y sommes-nous dématérialisés matériau humain, idéalement – sans reste aucun, c'est-à-dire moins que boue,

²⁰⁵ WEST, *op. cit.*, p. 63.

²⁰⁶ JELINEK, Elfriede, *Maladie ou Femmes modernes*, Paris, L'Arche Éditeur, 2001, p. 60.

moins que la négation de rien! et sans potentiel de résurrection, ou si peu, ou si peu à arracher — *reste de matière là où en train pour l'inexistence aucune inemplussable inamenuisable inempirable toujours-déjà presque vide* — à l'impasse-qu'elle-est-nous-sommes).

Une haine légitime, indispensable, et plus indispensable que légitime, de sa mise en ordre, de sa soif de substance, qui, de ce dont est dénué avide, tout en substance évide, habille, réifie, rhabille, s'assimile. Illégitime toujours, aux yeux de l'ordre, légitime nonobstant, à qui, subissant possédé, mais perspicace – maladivement, les déformations et métamorphoses de sa propre réduction à l'obsolescence, se voit arracher, exaspéré, des « abjurations d'immolés²⁰⁷ » : « N'est-il pas possible de me dévorer tout simplement, sans exiger de moi [de mon silence même, ai-je envie d'ajouter] des louanges à ce qui m'a dévoré²⁰⁸ », des « Non, mes chers, la taxidermie n'est pas ma religion²⁰⁹ », des *Non, ma religion, et quel dégoût que d'en contrefaire, même ironique, la désignation, n'assent pas en pouds de saucisses à de tels bourrages et débourrages, apostate elle a plutôt à voir avec la hargne : ma religion, c'est ma haine – abjectant toute croix, abjectant tout signe, c'est ma haine – et de l'idéalisme et de la religiosité symbolique, la pratique un art préférant à la facilité-religiosité du symbolique ne pas, qu'en sa préférence négative, on pourrait dire, tel Bernhard, tel Deleuze, de survie, et qui entend résister à ce qui est, à la fantasmagorie, à sa vacuité-vacuum, opposant à sa formalisation, à son ordre, à ses sens de plus en plus au figuré une expression matérielle intense, savoir une expression dont l'intensité même, « mouvement de la langue vers ses extrêmes, vers un au-*

²⁰⁷ BECKETT, *op. cit.*, p. 389.

²⁰⁸ DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *L'Idiot*, dans *Crime et Châtiment. Le Joueur. L'Idiot*, coll. « Thesaurus », Arles, Actes Sud, 1998, p. 1144.

²⁰⁹ WEST, *op. cit.*, p. 66.

delà ou un en-deçà réversibles²¹⁰», puisse attaquer, en sa présente intégrité, en la dite pureté de son bon usage et de ses conduites significantes toutes tracées, le langage, et ce, afin d'en mieux lézarder d'échappées sur l'impossible le « huis clos²¹¹», d'ouvrir des brèches par où, telle son impossible extériorité, l'impureté, l'hétérogène soit à même de s'introduire — brèches qu'il faut constamment s'employer à, par effraction, de l'intérieur rouvrir, et toujours autrement, et toujours nouvellement, de même que, en de nouvelles possibilités langagières (picturales, musicales ou discursives), en-deçà et par-delà *la contrainte de métaphores-écrans usées, durcies, sclérosées, de force sensible dépourvues*, « le réalisme est à réinventer [...] continuellement à réinventer²¹²», c'est-à-dire : si l'on compte donner à voir quelque chose du réel, creuser l'écart entre *ce qui est* donné pour le réel et ce que parvient – à y introduire de matérialité nouvelle refoulée – à y faire fuir – l'onde de choc d'une expression provisoirement compensant, constante, la neutralisation-déréalisation-assimilation-pétrification par l'ordre symbolique, et par là redonnant au regard, le temps-infinitésimalement-éclair d'une révélation,

Ce n'a été qu'un instant, déjà passé. [...] J'ai vu la vérité un instant. J'ai été un instant, avec conscience, ce que sont les grands hommes avec la vie. [...]

Ce n'a été qu'un instant, et je me suis vu. Ensuite je ne saurais pas même dire ce que j'ai été²¹³.

son acuité de yeux ouverts de yeux de chair.

²¹⁰ DELEUZE et GUATTARI, *op. cit.*, p. 41.

²¹¹ BARTHES, Roland, *Leçon*, dans *Œuvres complètes. Tome V. Livres, textes, entretiens 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, p. 432.

²¹² BACON, *op. cit.*, p. 172.

²¹³ PESSOA, Fernando, *Le Livre de l'intranquillité, de Bernardo Soares (édition intégrale)*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1999, p. 69.

(En ce sens là seulement : du fait de cette neutralisation-déréalisation-assimilation-pétrification, l'acte de résistance qu'est l'art finit fatalement, au terme de ses fulgurances, et toujours la mécompréhension intéressée de son incommensurabilité aidant, par nourrir l'hydre qu'il combat. Indigeste, incompris, peut-il du moins — encore vu, encore lu, ses forces, insoupçonnées, comme en latence — escompter un jour s'éveiller et tel un purgatif, je veux dire, tel un classique – de l'intérieur l'empoisonner. Si cependant son action élargit la langue, grand bien lui fasse! mais c'est là, contrepartie de sa résistance, dilatation iléale facilitant le passage, la fuite, la purge de l'idéal, et non, en désembabelantes activités, but en soi. La souveraineté de l'art ne veut s'asservir – pas même au Plus-Haut, et préparât-elle l'avènement du *pur langage* — cela, c'est une idée de *savant*, de *théoricien*, de *théologien*, de *philosophe* —, et fût-elle à droite, appendice iléo-cæcal, du grand Gaster, elle ne s'y sentirait pas moins à l'étroit, pas moins étranglée – ni moins conchiée. L'impureté de sa langue empoisonne et lave (de) la dite pureté langagière, autant l'humaine, correspondant selon Nietzsche à l'*usus*, que la divine, entendue comme langue de pure révélation — là où, en leurs desiderata, c'est-à-dire *bassement et idéalement*, musique peinture littérature en seraient plutôt, impure(s), la sécularisation – la *sécularisation de la révélation*²¹⁴.)

L'intensité de l'expression retrempe la langue à sa matérialité. Comme en un magma de chair. Comme en un chaos d'impressions. — Magmatique matérialité chaotique de chair, de sanie, d'impressions. Mais non pas cependant « comme si depuis des mares de chair se

²¹⁴ « L'héritage théologique de l'art, écrit Adorno, est la sécularisation de la révélation, idéal et limite de toute œuvre. » (ADORNO, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 142). Rappelons que, pour lui, l'impossibilité de faire œuvre sacrée est *historique*.

levaient les images [*as though out of pools of flesh rose the images*]²¹⁵». Phantasme de composition trop idéal pour que Bacon s’y décomposât, s’y fantasiât jamais la cervelle, je veux dire : au point d’en parachever la composition sans que sa propension première s’avérât, qui la jugeait trop *terriblement romantique*. Et, de fait, il s’agit, génétique bien plus encore que dégénéréscente, que déliquescence, d’une représentation où s’accuse romantiquement rétrograde, de par cette croissance quasi organique quasi naturelle des images (ou des métaphores – au sens nietzschéen), un désir d’immédiateté par-delà toute médiation et que récuse la nature disruptrice (en vérité, une surnature) de sa pratique picturale. Or, cet art, malgré sa volonté d’atteindre le plus directement possible au nerf – et du réel – et de l’observateur, procède de ce que maniériste *l’expression entraîne et devance la matière* et, la faisant fuir en-deçà par-delà et le réel raisonnable et la logique illustrative et photographique, en veut capter, au moment, médiumnique, et combien de fois réitéré exhumé par l’artiste, où fuite et infiltration en entraînent singulière aruspicine la cristallisation, *l’apparition matérielle* (celle de ses figures au symbolisme de l’apparition tout opposées); de ce que, sinon l’atteinte, inaccessible, l’approche du réel : de sa *factualité*, qu’il doit en œuvre potentialiser, ne devient

²¹⁵ BACON, *op. cit.*, p. 83.

possible que, par la formation expressive la plus outrageusement médiatisée²¹⁶, la plus intensément « artificielle et d'autant plus vraie pourtant²¹⁷» que s'y informe écorchante une ressemblance propre à déchirer le réel, le « dégager d'un ou deux voiles ou écrans²¹⁸», et qui, pour ce faire, *tu as beau voir, tu ne vois pas...* jette contre lui un regard par l'art, ne fût-ce que le temps de s'aveugler à nouveau, et d'aveugle pouvoir oublier ce qu'on a vu, réité

ŒDIPE. – *Vision! Daïmon! Où m'emportes-tu?*

CHEUR. – *Dans l'horreur, inouïe, invisible.*

réité et à la viande libre écorchée duquel la déchirure, la *brutalité du fait*, a rendu quelque peu de son sang exprimé, quelque clairvoyance, quelque art de voyance (*Seherkunst*) et perception en la terreur de la vie. *Il se déchire, le rideau de l'histoire*. En tant qu'inévitable *témoignage de la barbarie*, cet art rend visible jusqu'à sa propre barbarie – celle dont il est le *procès* – et à laquelle il entend, non-réconcilié, et se sachant coupable, résister – et par laquelle, à son démontage se démontant, il entend se résister, se déchirer. Et ainsi déchirant, ainsi dédoublant

²¹⁶ À l'abstraction du réel, à la vie toujours plus au figuré dans l'image, dans le symbole, répond l'abstraction figurative de la nouveauté, qui, en leur voulant résister, fait sienne l'interdit des images, des symboles, de leur absolu. Ses images mêmes, images esthétiques plutôt qu'images écrans ou culturelles, donnent à voir — intensité et médiatisation par « où quelque chose de décisif, relatif au contenu s'enkyste » (ADORNO, *op. cit.*, p. 39) : la métastase du nouveau, sa captation métastatique et sans enflure, comme négatif de la maladie terminale de l'Occident — de singulières figures *anéanties en leur incarnation*, désagrégées-désincarnées-circonsrites par les entrelacs et les *barreaux du réel*, et dont l'abstraction figurative (la littéralité de l'abstraction), le double mouvement enregistrant et allant à l'encontre du processus qui les rencarne-renviande-réifie, arrive, par son paradoxe même, à exprimer et rendre sensible, je veux dire : matériellement, concrètement, en son devenir, leur réelle souffrance, les affres et lésions que leur inflige l'abstraction. Ainsi peut-on comprendre, évitant d'à tort la réduire à quelque profession de réalisme socialiste, l'affirmation ambiguë de Brecht selon laquelle « l'art de l'abstraction doit être manié par des *réalistes* » (BRECHT, *Écrits sur le théâtre I*, Paris, L'Arche, 1972, p. 438) et apprécier comme essentiellement réaliste la peinture — à l'expression outrageusement médiatisée — de Bacon.

²¹⁷ BACON, *op. cit.*, p. 148.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 82.

la vue, cet art fait « don maudit de la seconde vue²¹⁹», que puit seul octroyer selon la tradition juive, selon Chestov, l'Ange de la Mort – et à ceux seulement que sans vouloir de suite estoquer il visite, et qu'Ulysse même, aux confins du possible, à l'étal d'un saint sacrifice, c'est-à-dire par sorte de procuration fantomatique, appela – *répandant le sang de la libation à tous les morts – implorant longuement Tirésias et les têtes sans force des morts* de par leur bouche la lui révéler, la vérité, hors du générique, de cette double vue, laquelle a pouvoir de transmuier, incontinentes, sanguinolentes, en yeux de chair la duplicité de paupiettes surnageant abolies en la vidange des orbites; en yeux de chair ne s'obombrant jamais, ne s'abreuvant jamais que de continuelles effusions lacrymales de sang, de sorte que baignée d'incarnat soit matériellement et soit comme surnaturellement (« Je ne les vois pas. Et indérangé / Demeure mon entendement²²⁰») de ses évidences premières et de ses généralités lavée la vue — chair et yeux de chair devenus antinature là où s'établit, du simple fait que *la nature, c'est l'image*, de la viande exsangue le règne, naturellement.

Il s'agit donc de sang. D'exprimer le sang qui reste, ce qui reste du sang, je veux dire : d'exprimer la ruine du sang dans le jus de la viande. Et de le faire *expressément*, de façon à contrarier le sens d'un sang en pure substance effusé. De donner à voir, à sentir, en sa *particularité* même — et cela, Méphistophélès et Freud, du sang plein la bouche, l'ont

²¹⁹ CHESTOV, Léon, *Les révélations de la mort*, dans *Sur la balance de Job. Pérégrinations à travers les âmes*, Paris, Le Bruit du temps, 2016, p. 86.

²²⁰ BRECHT, Bertolt, *Die Antigone des Sophokles. Nach des Hölderlinschen Übertragung, für die Bühne bearbeitet* [L'Antigone de Sophocle. D'après la transposition hölderlinienne, retravaillée pour la scène], dans *Stücke XI*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1959, p. 74. Hormis quelques modifications visant à restituer la syntagmatique brechtienne, je me suis recommandé de la traduction-sous-titre de Danièle Huillet — de loin préférable en violence et littéralité à celle, affadie, qu'a publiée Maurice Regnaut à L'Arche —, dans Straub-Huillet, *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948*, Allemagne, 1991, 100 min, 35 mm, couleur, format 1/1,37.

affirmé : « Le sang est un jus *tout à fait particulier* [je souligne : *ein ganz besondrer Saft*]²²¹» —, une vision du réel par tel jus de viande ou de sang baignée – par tel jus de viande ou de sang recouverte. « De tout ce qui s’écrit, affirmait Nietzsche par l’entremise de Zarathoustra comme transvasé, je n’aime que ce que quelqu’un écrit avec son sang. Écris avec sang : et tu éprouveras que sang est esprit²²². » Et sauras qu’écrire avec sang, davantage encore que, « même sans réalisation effective, la pensée²²³», est un *acte de chair*, et à même la souffrance de sa viande comme une prise sur le réel, transfusée.

L’expression doit rendre le sang. Transposer, transfuser ce mucus noir du sang, comme l’appelle Artaud. Plus encore, elle doit rendre *du sang*. *Et partout en rouge colorer la nature*. Que, transposé : « saut complet d’une sphère à une autre²²⁴», passe le sang de l’expression regard rouge transfusé à qui lit regarde et entend, c’est-à-dire à l’image même, comme de sang sur le point d’aux limbes s’arracher, de ce regard — *Der rote Blick* — peint par Schönberg. Non pas — non! surtout pas! — que, « hoquet joli sur fond rouge saignant, [...] fond refoulé en poématique, poématique du réel sursaignant²²⁵», soit libre l’expression d’à sa guise spiritualiser refouler sublimer poématiser le sang du réel sursaignant en suave chant assaini, en quintessencié suc de *belle apparence*, immatérielle et « belle musique²²⁶», ou que, toute-

²²¹ GOETHE, *Faust von Goethe. Erster Theil (mit Enleitung und fortlaufender Erklärung herausgegeben von K. J. Schröer)*, Heilbronn, Gebrüder Henninger, 1886, p. 108.

²²² NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.*, p. 54.

²²³ TERTULLIEN, *La résurrection des morts [De resurrectione mortuorum]*, coll. « Les Pères de la foi », Paris, Desclée de Brouwer, 1980, p. 63.

²²⁴ NIETZSCHE, Friedrich, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », *op. cit.*, p. 280.

²²⁵ ARTAUD, Antonin, « Coleridge le traître », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1114.

²²⁶ *Ibid.*, p. 1116.

puissante, que, *logos* divin, elle soit à même de créer *ex nihilo* la matière, ni même qu'elle croie, malgré son soucis d'y toujours mieux échouer, jamais pouvoir *convenir de nature* à ce qu'elle vise – se prendre au piège de sa propre illusion d'immédiation, seulement la matière ne génère pas elle-même son expression — « seule une mythologie matérialiste de style épicurien [...] imagine que la matière émet de petites images²²⁷» —, et à l'artiste qui par fidélité inauthentique, médiatisant-artificialisant pour tous les autres, souhaite, pour la mieux exprimer, retremper la langue en sa matérialité, il faut, prenant de court et la langue et la matérialité, et de celle-ci devançant et entraînant le contenu, travailler surtout à n'en pas trahir la ruine sursaignée (*ruines sur ruines amoncelées*, dit-on des victimes de l'histoire), qu'en avant encore, *dans le dos les ruines de l'Europe*, doivent encore rendre et *transsuder* le pendant et l'après de son « poème, avec sang²²⁸», et sang sien et sang ruine — surtout n'en pas trahir sang et ruine.

— *Vanité des vanités*, a beau dire s'appesantir Sa Majesté l'Écclésiaste, *vanité des vanités, tout est vanité*, et sans doute, mais... en l'insenséisme de son irrésignation pour rien, « *a purpose for nothing*²²⁹», en son acharnée résistance en sa désespérance tonique mu par telle assurance, mu (無), menaçante d'inanité : « si nous perdons les ruines il ne restera rien [hormis, vaniteuse, *cette vie comme mort insue* objet de notre haine]²³⁰», que c'est œuvrant la

²²⁷ ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, coll. « Petite Bibliothèque Payot », Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 250.

²²⁸ ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 1115.

²²⁹ BACON, *op. cit.*, p. 133.

²³⁰ HERBERT, Zbigniew, *Rapport de la ville assiégée*, dans *Monsieur Cogito. Œuvres poétiques complètes II*, Paris, Le Bruit du temps, 2012, p. 451.

ruine matérielle elle-même arrachée au néant — « *One should be able to see that things are hopeless* [savoir : sans issue, irrémédiables] *and yet be determined to make them otherwise* [être déterminé à les faire autrement, autre-que-le-bon-sens]²³¹» —, que c'est en lui donnant forme – de *chaos opposé à tout ordre* – méphitique chaos qui dans le but de le subrepticement désagrèger singe le mouvement de l'ordre – et où puisse comme à un carnifié squelette s'agglutiner sang sien pour sang des morts ce « *magmas confus*²³²» – qu'en un choc, et par cela même qui, ramené comme un refoulé, en a fait les frais, l'incessante réinvention réaliste accuse / fait fuir le mouvement du réel, de l'histoire, de son oblitération-anémisation-épuration-neutralisation-extinction-réintégration, et des dents évidantes duquel sans cesse n'arracher rien que de stérile dans l'espoir de trouver là, restante, quelque trace de jus particulier et d'impureté... — l'artiste, lui-même ainsi qu'un paria *rejeté telle, mordante, l'ordure qui souille*, agit en son expression à la façon d'Antigone préférant au triomphe de Thèbes, de la Thèbes de Créon en Führer, à son idéologique *Heimat Blut und Boden*, la ruine – et de Thèbes – et de Créon, et, en délivrée du mythe, sa ruine propre – à produire au grand jour le faux cul du présent, et plus encore *servir les morts* – sur lesquels sur l'effacement desquels repose toute vérité historique; à son image remue-t-il donc, l'artiste, en la saleté du sol, qui sait de combien de morts (dé)composé? son dessein de recouvrement, morts sur morts sur morts « *aujourd'hui les morts ont de l'avenir*²³³», du sang et de la chair – le recouvrement — « tant

²³¹ FITZGERALD, Francis Scott, *The Crack-Up*, New York, New Directions, 1993, p. 69.

²³² JELINEK, Elfriede, *Maladie ou Femmes modernes*, Paris, L'Arche Éditeur, 2001, p. 61.

²³³ MÜLLER, Heiner, *Macbeth d'après Shakespeare*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 76.

est vrai que qui dit chair dit terre²³⁴» —, et en proie à souveraine démesure va, bas matérialiste et fouisseur, son outrage, l'affront-profanation duquel faire resurgir, faire rejaillir, et de la boue même (en sorte de chairs feuilletées, stratifiées), funeste – une expression tout empoissant des matières oubliées de l'histoire le réel²³⁵

Rassembleuse de poussière, tu me colores
 Semble-t-il, une rouge parole²³⁶

une expression qui rouge de dissidence et funeste en appelle, concernant, sécularisée, la parole d'Antigone (pour qui *l'homme lui-même est le destin de l'homme*), à la destruction littérale — parce qu'impropre d'ipséité mortifère — du Propre par l'Étranger, et de façon similaire, chez l'artiste *martyre viande vivante*, à la dislocation tectonique du sol langagier, que méphitisé s'y puisse, et à la surface exhalé comme de ses entrailles, restituer et regorger le sang de la mémoire historique — et l'art ainsi donner quelque concrétion à la vérité.

²³⁴ MAHÉ, J.-P., « Introduction », dans Tertullien, *La chair du christ, I [De carne Christi]*, coll. « Sources chrétiennes », Paris, Cerf, 1975, p. 134.

²³⁵ Une telle esthétisation-empoisement relève en quelque sorte de l'expressionnisme. D'un expressionnisme matérialiste, voire bas matérialiste, qui, plutôt que d'oblitérer la laideur du monde — et ainsi procède la perversion esthétique-politique —, s'emploie, sans la trop falsifier, à l'exagérer, à l'intensifier et du plein poids de son refoulé, de sa matière déplacée. Polarisante, sa violence ne répond à aucun arbitraire esthétique : elle ne débouche pas ses effets en vain et divertissant spectacle à tout de son sens évider — matière et histoire. Et si elle macule plus qu'elle ne maquille, du moins ne macule-maquille-t-elle qu'à l'encontre de l'idéal, accentuant hideux les contours contrefaits de l'existant. *Ô de l'homme décomposée la forme*, écrit Trakl dans *Siebengesang des Todes*. Tel semble hurler Kokoschka en la monstrueuse défiguration-désarticulation de son *Autoportrait en guerrier* : horreur prépastichée – grotesque à venir. Et c'est là manière d'exaspérer la sensibilité atrophiée. Et non, ainsi l'œuvre politique, par exemple celle d'un Créon-Führer, s'esthétisant, je l'ai dit, image écran et *belle apparence* — « Seigneur, une belle image de choses fort violentes tu peins » (BRECHT, *op. cit.*, p. 26) —, d'insensibiliser-aveugler à la nature violente de *ce qui est*, au sens du sang versé et dont patriotiquement est abreuvée, est lavée la terre.

²³⁶ *Ibid.* p. 20. Traduction légèrement modifiée et collant au plus près à l'original : *Staubaufsammelnde, du färbst mir / Scheint's, ein rotes Wort*. Mouvement qui va de la poussière à la parole-simulacre saignant bel et bien.

D'au moins deux façons l'intensité de l'expression reconduit-elle encore, je veux dire : en pratique cette fois, à la matérialité. 1°) S'aliénant les conduites mille fois usitées de l'usage le plus normé – et de sa pureté qu'a fait invisible de toujours-identique jusqu'à ses étroites limites — « est "impur" tout ce qui *surprend par ailleurs* [je souligne] dans cette société. C'est donc le "non-surprenant" qui définit le pur²³⁷» —, se signale par sa singularité, par sa déconcertante singularité – *matériellement* l'expression, et apparaît tel qu'EN RIEN MOINS QUE NATUREL le langage (« *Unnatur des Wortes*²³⁸», ainsi que l'appelait Beckett), le langage en sa matérialité même – visible, – et visible de par son opposition même — « *comme si la vie [n'y] pouvait éclater* [je souligne] qu'où s'exercent des forces pour l'en empêcher²³⁹» — où mots et syntactique (ou traits et montage des images esthétiques) comme par ailleurs impur affranchis-distanciés, en un *langage d'autant plus expressif que nous le connaissons moins*, ne laissent d'être brutalement perçus — matérielle négation en l'invisible et vulgaire et constrictive positivité langagière —, et la matérialité confortablement sclérosée du mur de la langue, d'un tel mur d'habitude-seconde-nature (*Ἔθος, φασί, δευτέρη φύσις*²⁴⁰) et de mesure-et-contrainte jusque-là — hormis à « son écho²⁴¹» d'aucuns trop près approchés — inaperçu, d'apparaître en sorte de contre-coup, ne serait-ce que du fait de cette matérielle négation ayant troué en lui

²³⁷ NIETZSCHE, Friedrich, *Rhétorique et langage. Notes et cours*, coll. « Philosophie », Chatou, Éditions de la Transparence, 2008, p. 40.

²³⁸ BECKETT, Samuel, *The Letters of Samuel Beckett, Volume I : 1929-1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 514.

²³⁹ DUBUFFET, Jean, *Prospectus et tous écrits suivants. Tome II*, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 1967, p. 79.

²⁴⁰ JULIEN L'APOSTAT, *Misopogon [L'ennemi de la barbe]*, 353 A. *Mais combattre la nature est difficile*, ajoute au proverbe l'Apostat.

²⁴¹ KRAUS, Karl, *La nuit venue, op. cit.*, p. 162.

fuite et conduite d'impossible, ou du fait du heurt d'une tête d'artiste, à l'usage ici moins poétique que désorchestrant et proprement physique²⁴² — « impossible d'accepter la réalité, mais impossible aussi de ne pas l'accepter... Il ne reste plus qu'à se cogner la tête sur les murs²⁴³» —, véritable commotion-aliénation qui, à se démonter tête aux murs pareille – et ses prérogatives – têtes-mortes-de-murs-comme-de-l'idéal-têtes-mortes-les-murs-eux-mêmes, déchire et monte et télescope, bigarrés, débrisés, les éléments-impressions desquels composer non sans formelle cohérence non sans dessillante violence l'expression — ticho-, céphalo-,

²⁴² La haine de la poésie le possédant, lui possédant jusqu'à sa tête – de poète, en sorte qu'il sait son intérêt aller bien souvent, aller constamment à l'encontre de sa tête – et de sa romantique propension; ainsi se défend-il de s'abandonner à cette image éculée, du *sang d'un poète*, de la *noblesse même de son sang de poète* duquel tracer une œuvre qui, sentimentale, ne serait autre que lui-même, autre que, héroïque — qui en sa reproduction s'idéalise —, Athéna jaillissant de sa propre tête athénienne, et d'elle-même infatuée, c'est-à-dire rien de plus étranger à la volonté artaudienne — de se refaire à soi-même étranger — ou nietzschéenne — de, malgré le masque (Nietzsche et Baudelaire les ayant multipliés), écrire avec sang, avec esprit, d'écrire avec sang de l'esprit! Et si le sang se trouve bel et bien couler, je veux dire : à l'encontre de la tête possédée, c'est, soit! en quelque sorte métaphoriquement, sans qu'il y ait jamais adéquation, jamais, entre sang du vécu et sang de l'expression; c'est, disais-je, en quelque sorte métaphoriquement, mais — le sang de sa tête fût-il invisible et fût-elle seulement en sang sans plus même être tête —, sang effusé effectivement; or, c'est physiquement, matériellement, bien davantage que métaphoriquement, que l'artiste en sang œuvre de sa tête éclatée le langage : par suite d'une folle entreprise l'ayant fait, en sa dislocation, ou bien se heurter aux forces matérielles lui refusant l'introduction de l'hétérogène, ou bien s'abîmer *lui-même plus lui-même*, fatalement, en l'étranger – pure matière – schizophrène.

²⁴³ CHESTOV, Léon, *Les commencements et les fins*, coll. « Slavica », Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. 35.

logoclaste²⁴⁴ en quelque sorte —, et comme du saint sacrifice l'amphore qui, mise à mal et du

²⁴⁴ Cette expression, je l'emprunte à Beckett, qui, concluant ainsi, mi-railleur, le développement de sa lettre de 1937 sur l'esthétique : « *Eine Wörterstürmerei im Namen der Schönheit* [un assaut-du-mot au nom de la beauté] » (Beckett, *op. cit.*, p 515), s'en est donc tout d'abord approché par dérivation morphologique, à partir de l'allemand — cette langue qui la première lui permit, grâce à ses possibilités (pour lui) d'*involontaire*, la juste expression du *programmatische viol-fracas-dévoilement par l'étranger* qu'il souhaitait d'accomplir en anglais et accomplirait, auparavant, en français —, de l'allemand *Bilderstürmerei* (iconoclasme entendu littéralement comme assaut de l'image), pour ensuite, deux jours plus tard, y revenir, mais cette fois la transposant en anglais (*Der Denkweg ist Unweg*, en aurait pu dire Benjamin), avec *iconoclasm* pour mètre-mot de dérivation. De l'enthousiasme que lui causa l'appréhension de ce qui jusque-là était resté informulé, intuitionné seulement, de cette esthétique logoclaste qu'avant même d'en pouvoir assumer la (sur)nature disruptive, destructrice, il dut se formuler à soi — par l'entremise d'un autre — et de façon informelle, sous la forme d'un détour par l'étranger et d'un faux dialogue, — témoigne donc l'envoi à Arland Ussher d'une copie de sa lettre allemande accompagnée par ces mots : « *Your thoughts on Logoclasm, will you please put them in order and bestow them to me* » (*Ibid.*, p. 516), et d'une toute autre missive adressée à Mary Manning où, ironisant sur le sens de son envoi précédent, Beckett s'était plu à s'imaginer fondateur d'une sorte d'Ivy League logoclaste : « *I am starting a Logoclasts' League. [...] I am the only member at present. The idea is ruptured writing, so that the void may protrude, like a hernia* » (*Ibid.*, p. 521). Ainsi, et de même qu'un abcès de dérivation, l'écriture beckettienne s'astreignit de produire par chacune des fentes de sa disjonction langagière, tumescence, protrusion, — comme un accès de sang à l'organe hernié du vide, ne s'enflant que pour dissimuler ce que par là révélant. Et, puisque Beckett fut toujours plus intéressé par le vide que par le sang, par celui-ci comme participant tout au plus à l'enflure de celui-là — alors qu'à l'artiste ci-haut il sert encore, tout comme le marteau de l'iconoclasme, à l'expression-représentation d'une réalité intensément matérielle, plutôt qu'à représenter (procès qu'il n'ignore pourtant pas) l'épuisement, la vacance progressive de la langue en son impossibilité à représenter adéquatement quoi que ce soit —, c'était là manière : sa manière, de procéder par saignée consécutive et de chercher en un langage de plus en plus exsangue, *all rather inhuman and undernourished*, à atteindre la vérité s'y terrant tout au fond : que rien n'y sous-tend rien, que le *presque rien*, et à lui arracher quelque apparition matérielle, à cette vérité-rien-vidé-folie-que-de-vouloir-croire-entrevoir-quoi-où qui jamais ne se dit, ne se montre telle qu'elle est — sinon là où s'éteint jusqu'à la possibilité d'écrire, de penser, de respirer —, mais dont lui Beckett, en son insane, abstrait et laborieux minimalisme, en ses fracassantes foirades d'exténuations formelles et nominales, sut capter la dérobade comme à l'infini et poursuivre, comme une métaphysique du néant toujours sur le point de se matérialiser, *l'infini en petitesse*, l'infini en petitesse du rien, son point de fuite toujours de plus en plus ténu et insaisissable, donnant à voir abstraitement du rien l'abstraction s'enkyster-et-s'échapper à même la ruine les jeux de langage de têtes toujours plus dérisoires, toujours plus décrépites.

mieux mal possible reconstituée pour être remise à mal²⁴⁵, répand, incontinent, ébréchée, de son sang, de son vin – la force jusque-là jugulée et telle qu’insensé(e), le vin de la fureur matérielle pissant, en sang – l’expression, et qui montre assez que, la tête en sang, « [having] *no particular head to be bowed or unbowed*²⁴⁶», à fracasser le mur de la langue et du possible — image récurrente chez Dostoïevski, Kraus, Chestov —, l’artiste n’aspire pas tant à se crever, à se *la* crever, qu’à malgré le mur, qu’à malgré sa tête, qu’à malgré son sang avancer, outre le possible avancer, qu’à *déchirer par effraction sa viande scellée* et par-delà soi-même plaie ouverte – soi-même s’avancer autre soi-même – et hors de soi-même *se* déceler-désintégrer, « dégageant progressif d’une idiosyncrasie aux dépens de ce moi²⁴⁷», qu’à s’avancer en dépit du bon sens, par à-coups d’expressions démisées et désentêtées de penser sans sang, en s’assurant de ce que, pour le dire comme Klossowski, qui le disait, lui, à propos de la façon mimético-langagière du simulacre épique ainsi que de sa propre traduction en

²⁴⁵ De la tête et de la cruche – toutes deux cassées – *pas question d’en rafistoler les morceaux*, écrit Kleist, ni d’en trahir la singularité tout en en recomposant, vierge, pure, l’exacte forme comme si de rien n’était. Toujours la création langagière devrait, impure, et à quelque idéal sauvetage que ce soit étrangère, être à soi son propre sacrifice; et son montage – le mouvement même de son démontage; si bien qu’ayant tiré conclusion d’elle-même, et sa force concentration l’ayant en quelque sorte soufflée fait craquer faite cassure, elle « finit comme toute bonne chose sur terre, *en se supprimant soi-même* [par *Selbstaufhebung* (autosuppression), concept qui, au terme de la *Généalogie*, se mue en celui, plus ou moins analogue, mais comme purgé d’hégélianisme, de *Selbstüberwindung* (dépassement non-dialectique de soi)] » (NIETZSCHE, *La généalogie de la morale*, « Livre de poche », Paris, L.G.F., 2000, p. 146, 268). Et cela même qui a été créé par disjonction n’y devrait pas faire exception. Car une fois du nouveau la force le choc passés — et sans doute ce processus commence-t-il bien avant, et la singularité risque-t-elle toujours-déjà, par sorte de totalitaire aspiration, la surdétermination caractéristique des langages symbolique religieux idéal —, l’expression, l’image, le mot, tous tendent à la généralité, à la sclérose, à être récupérés-dématérialisés. Affirmer d’une image qu’elle est *juste une image* ne saurait suffire : encore faut-il la fracasser, la faire *juste image* – et matériellement, pour qu’en sa constante reconstruction à partir des débris du passé, la forme connue-oubliée prenne forme autre, forme brute, fragmentée, forme à enchâsser en la grande mosaïque du nouveau et refusant de Benjamin les mots-idoles, les mots-idées.

²⁴⁶ FITZGERALD, *op. cit.*, p. 80.

²⁴⁷ KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, coll. « Essais », Paris, Mercure de France, 1990, p. 323.

échafaudage malaisé, « ce sont les mots [eux-mêmes, matériellement,] qui saignent, non les plaies²⁴⁸», de sorte que, seuls comptant, *in cauda venenum*, les mots (et les expressions) capables d'en sang, et de par leur choc même, rendre le réel, aucun heurt, aucune plaie, aucun sang, fors ceux qu'y a effectivement transposés-transfixés l'artiste, ne se peuvent en soi, fussent-ils vécus seulement ou représentés (et, écrit Robin, « même terriblement ensanglantés de pensée, nous [je souligne] ne sommes jamais préservés²⁴⁹»), prétendre caution *existentielle*, *authentique* justification à la création langagière, voire même prétendre à une *nécessaire nécessité*, car l'on peut bien saigner son seul sang – et sans talent – et sans perdre pied ni la tête, ni même, au change, en *sauts d'harmonie inouïs*, y gagner, soi-même se saigner véritablement – pur de tout vouloir soi-même se moindrement dépasser, et pour nécessaire que soit à l'artiste d'être empreint-impressionné comme de quelque chose de réel par certaine oppression physique ressentie ou bien affectée (*Car il feint si complètement / Qu'il feint pour finir qu'est douleur / La douleur qu'il ressent vraiment*), c'est à l'efficace de son travail de transfusion-transfixion sur l'*anature* de la langue seulement, et est éminemment conscient – et

²⁴⁸ KLOSSOWSKI, cité sous une forme légèrement reformulée-condensée par Michel Foucault, dans « Les mots qui saignent », *Dits et écrits I, 1954-1975*, coll. « Quarto », Paris, Gallimard, 2001, p. 453.

²⁴⁹ ROBIN, Armand, *Fragments*, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 1992, p. 40.

de l'incommensurabilité entre choses du réel et chose langagière²⁵⁰ – et du jeu interstitiel de la représentation comme de l'espace de pensée – *Celui qui sait enfoncer sa lame sans épaisseur dans ces interstices, et sa lancette manier avec aisance parce qu'y opérant (mais c'est d'autant lui-même qu'il opère ce faisant) à travers les endroits vides*, que l'artiste doit ou non d'avancer, par-delà même son possible – de viande libre au mur du langage acculée – et de longtemps introjecté, et d'y avancer, matériellement, voire même chirurgicalement, ses découpes trouées percées brisées abées saignées dont lui-même sait qu'il devra, mais sans doute pas à quel point, souffrir, et tout aussi matériellement, les élancements — tant en trop grandes réussites comme enseveli – *emporté dans leur chute – enfermé dans le silence*, qu'en tentatives avortées où, vainement extravasé, et infécond, son seul sang, se fera, en conséquence, plus ou moins longue, la station, le temps de s'y remettre, à l'œuvre, en état de s'y remettre, et d'y mieux échouer : « Lorsque je n'avance pas, écrit Kraus, je me heurte au mur de la langue. Alors je me retire la tête en sang. Et voudrais avancer²⁵¹».

²⁵⁰ Écrire, c'est savoir que trahie par les mots, la pensée doit les penser en retour et par là se dépasser soi-même — se dépenser en acte : intermédiée —, non pas s'y vouloir, en la matière, simplement matérialisée-aliénée et *doubler ce qui a été*, comme, sans vie et vulgaire doublon, l'œuvre du faussaire. Est impératif, pour écrire, de savoir résister à soi, au penser et de leur savoir résister, à eux. Il faut, écrit Spinoza, fournir un « grand effort pour nous garder contre eux [...] Nous affirmons et nous nions beaucoup de choses parce que ces affirmations et ces négations sont conformes à la nature des mots et non pas à la nature des choses; si bien que si nous l'ignorions, nous prendrions facilement pour vrai quelque chose de faux » (SPINOZA, *Traité de la réforme de l'entendement*, Paris, Vrin, 1994, p. 74). Mais davantage encore que les philosophes ou les artistes réformateurs, l'artiste, le philosophe-artiste, quand il n'est pas occupé tel dans *Zarathoustra* à prophétiser symboliser modeler typologiser l'avenir de l'humanité, « a la conscience de produire dans ce qui est le *faux*, dans le *simulacre* » (KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, *op. cit.*, p. 322), veut faire un faux plus authentique et matériel que le vrai et, en faux *vrai* plutôt qu'en vrai *faux*, capable de montrer cela qui, *de ce qui est*, est tu, d'y renvoyer plus violemment.

²⁵¹ KRAUS, *op. cit.*, p. 34.

2°) Et à peine plus qu'un simple déplacement d'accentuation — car, s'il me faut le préciser, une telle délimitation, bipartite, en ce qu'elle a de schématique, relève, du moins pour beaucoup, d'un expédient théorique, quoiqu'en quelque sorte motivé par la réversibilité du mouvement de reconduction matériel→intense / intense→matériel —, y avancer est donc ici, c'est-à-dire pratiquement, y est donc surtout question de dynamique (question d'esthétique dynamique) – et envisagé comme telle. Plutôt qu'à la matérialité du langage rendue visible par idiosyncrasie, c'est à son intensité, participant elle aussi, et d'importance, de cette formation idiosyncratique, que l'expression doit d'approcher une matérialité non plus seulement celle de la langue s'auto-accusant, à défaut d'habitude, à contre-nature, mais, fût-elle référentielle ou tant soit peu — « Sentir? Au lecteur de sentir²⁵²! » — souveraine : une matérialité-affect. Intensif – l'affect. Et affective – l'intensité. Qui *recharge* à le rompre, qui potentialise le langage et, en ce vouloir le reconduire au plus près de la matérialité, là où fuit le réel, en dynamite-dynamise-liquéfie la rigide généralité, en échauffe-embrase *plus froide et plus exsangue la conceptualité*, qu' « en atteignant à telle passion / en volcan, en Etna tout métamorphosé²⁵³ », il soit comme rendu à ses forces, à savoir : à ses forges, et comme rajeuni en jouvence de lave, à l'informe courant de vaisseaux souterrains, de magma, de sang, d'ichor apostématique²⁵⁴, qui se trouvent alimenter la fabrique du nouveau – et s'y infondre – en

²⁵² PESSOA, Fernando, *Œuvres poétiques*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2001, p. 576.

²⁵³ CALDERÓN, *La vie est un songe*, coll. « GF-Flammarion », Paris, Flammarion, 1996, p. 54. Traduction légèrement modifiée et collant au plus près à l'original: *En llegando a esta pasión, / un volcán, un Etna hecho*.

²⁵⁴ Non pas tant « ἀπόστημα κόσμου » (MARC-AURELE, *Pensées pour moi-même*, coll. « GF-Flammarion », Paris, Flammarion, 1992, p. 64), c'est-à-dire *abcès du monde ordonné / mise à l'écart d'un tel monde* que ἀπόστημα comme retrempe-ment-retranchement dans le pus du χάος, que tout *ordo* se doit, s'il veut s'y élever, de nier, de trahir.

torrent bouillonnant. Comme à une origine honnie parce qu'inféodant inéluctablement à l'inconnaissance et à l'infondé, il faut que sans cesse en son devenir la création langagière ait la force de se re-confronter, et de se retremper, de se retrancher en ceci, que Nietzsche appelle tantôt « monde intuitif des premières impressions²⁵⁵», tantôt « monde informe et informulable du chaos des sensations²⁵⁶», tantôt encore : « monde primitif des métaphores²⁵⁷», et qu'aussi exacte, aussi particulière aspirât-elle à être, l'expression, en s'arrachant plus ou moins informe mise en forme à l'irréductible singularité de l'informulation, elle se sache, c'est-à-dire en toute conscience, d'emblée impossible transposition : *approximative, balbutiante* transposition, *d'une excitation nerveuse*, et n'apparaître ainsi jamais, et rien n'est moins naturel, que comme « rapport *esthétique*²⁵⁸» établi par le sujet et dont seule la proximité à ses affects, au chaos de ses impressions, lui peut garantir quelque chose comme une objectivité²⁵⁹, je veux dire : à sa fiction, comme une objectivante matérialité-affect — la vérité, la réalité, *ce qui est*, notre monde, notre *Weltanschauung*, n'étant, selon Nietzsche, que produit grégarisé, que somme nécrosée de tels rapports esthétiques, de telles fictions, devenus, à force d'oubli, d'abstraction, d'anémisation, d'évidement, de vidange, de toute particularité, – lieux communs, crus réels pour cela même que *communément* répétés, que, nous enveloppant, il n'est plus pour nous qu'à bon gré mal gré s'y insérer, qu'à meubler leur vacance, en viande à saucisses, en viande à

²⁵⁵ NIETZSCHE, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », dans *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, coll. « Folio essais », Paris, Gallimard, 1990, p. 213.

²⁵⁶ *Id.*, *La volonté de puissance I*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1995, p. 87.

²⁵⁷ *Id.*, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », *op. cit.*, p. 214.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 215.

²⁵⁹ *Id.*, *La généalogie de la morale*, *op. cit.*, p. 213.

symboles. Les affects sont sang à l'expression. Sang à la réinvention esthétique continue — du réel, du réalisme. Écrire avec sang, écrire avec la violence matérielle du sang, c'est recourir au dynamisme esthétique (de même qu'à l'« objectivité ») des *grands affects* : à la haine, à l'angoisse, à la colère, à la cruauté, au désespoir; c'est recourir au « comportement affectif [et, pour le dire plus heureusement encore : aux comportements affectifs] dont la valeur dynamique est la plus grande²⁶⁰» et, du spectre entier de leur intense effective violence — « la violence et le sang ayant été mis au service de la pensée²⁶¹», c'est-à-dire de la fiction²⁶², de son affectivité — attaquer-entamer-écarteler un monde réduit et réduisant au cliché, un monde comme toujours-déjà préfabriqué, et par nos fictions de sang de gélatine de chair de viande le décomposer, qu'en son / qu'en notre expression se puisse, apparition matérielle (ce réalisme des œuvres étant leur métaphysique, pour le dire comme Adorno), capter son abstraite et réifiante perversion esthétique, c'est-à-dire à même la violente dissolution de sa réalité – de substitution, de « bête qui était [notre] séjour, hors duquel peut-être le néant [nous] attendait déjà ou n'attendait personne²⁶³» et qui toujours refoulait et empêchait qu'on puisse sur

²⁶⁰ BATAILLE, Georges, « Le problème de l'État », dans *Œuvres complètes I. Premiers Écrits 1922-1940*, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 1970, p. 334.

²⁶¹ ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 554.

²⁶² « nous disons : "ce qui peut être pensé doit certainement être une fiction." La pensée n'a aucune prise sur la réalité, mais seulement sur — — — » (NIETZSCHE, *Œuvres philosophiques complètes XIV. Fragments posthumes (Début 1888 - Début Janvier 1889)*, coll. « Œuvres philosophiques complètes », Paris, Gallimard, 1977, p. 115). Du moins, suivant le raisonnement de Nietzsche, la fiction peut-elle, en sa singularité, se tenir COMME FICTION au plus près, non pas de quelque EN SOI, mais de ce monde chaotique et primitif des sensations-impressions-métaphores qui — à jamais connu sous la forme d'un rapport esthétique (modèle de toute intellection, de toute perception sensorielle, langagière) — sous-tend ce que nous interprétons comme étant la réalité.

²⁶³ MÜLLER, Heiner, *Ciment suivi de La correction*, Paris, Minuit, 1991, p. 61-62.

l'apparition matérielle de son mensonge « fixer l'attention²⁶⁴», à la haine re-lie ce qui la tenait, déliée, en proie au ressentiment.

Il ne s'agit pas de montrer à qui ne peut voir, mais de donner à voir en faisant plus que montrer. Et c'est là le propre de l'art. (Et combien plus de celui qu'a sacrifié-mûri-faisandé sa viande – de réifié – à l'esthétique de la chair.) — Que, tout en écart, bien loin d'être message, reflet ou miroir, il sait se révéler matériellement DANS LA CHAIR – et insidieusement : concrétion de mouvante vérité, *assez admirable, mais absolument inutile*²⁶⁵, dont personne autrement n'eût voulu, qui ne se soit au préalable et en toute conscience, mais qui peut même

²⁶⁴ BATAILLE, Georges, « Le problème de l'État », *op. cit.*, p. 335.

²⁶⁵ Cette formule, symptomatique d'une toute philosophique réticence ainsi que d'une admiration d'esthète et de théologien — et, de fait, il ne manque pas de le comparer à Kafka —, Benjamin la prononce à propos de l'œuvre de Chestov, pour en accuser le caractère trop vertigineusement irréductible et trop souverainement *épistémo-critique* — et j'hasarderai même ce mot de trop : *artistique* —, à savoir l'impossibilité pour cette philosophie *μισόλογος* (contemptrice de la raison), dont la valeur même reste par lui indiscutée, de *servir* de fondement, d'assise solide, à quelque construction-élévation théorique que ce soit — vérité par trop radicale pour pouvoir servir, si atypique qu'ait été son idéalisme, au matérialisme historico-messianique de Benjamin. (Et qu'en est-il du mien? je veux dire : de *mon* bas matérialisme? Trahit-il aussi la radicalité d'une telle vérité? Ou est-ce qu'écrivant, je parviens, en de perpétuelles interruptions-recommencements, à me contrecarrer? à faire, comme la taupe, — et lors même que j'emprunte et leur oppose, déterritorialisés, dédogmatisés, falsifiés, leurs propres traits affaissés —, à faire, en *apostolat de l'idéalisme*, les constructions de l'idéal s'effondrer? à creuser-approfondir et en tous les sens — méticuleuse désordonnance propre à miner-excéder du monde l'étroite abstraction sclérosée — mes tunnels théoriques? mes galeries philosophiques? composés à même la ruine de la culture, à même ses déchets, et par où doit respirer, vivante, en devenir, l'esthétique de la chair / de la viande, et proliférer, s'étendre, se métamorphoser (telle — mais à l'encontre — l'hydre voulant tout scléroser), ou bien rhizome, ou bien cancer, ou bien constellation, sans jamais céder à trop humaine tentation de quelque fondement, de quelque élévation? et s'il faut bien relever la viande, reflleurir la chair, le faire, du moins, pour empêcher que ni la mort ni la vie ne constituent un idéal, mais simplement — « Avec une infinie pitié mais refusant la pitié, [...] une précision du souffrir, [...] l'excessive tension de violence tout enclose en un cadre » (GADDIS, William, *The Recognitions*, Champaign, Dalkey Archive Press, 2012, p. 111-112) — éveiller la conscience et la chair à la douleur qu'elle doit être, comme en vigile, en *purpose for nothing*, et ce, jusqu'à ce que l'ennemi, l'abstrait ubiquitaire, ou notre propre construction-constitution en vienne à nous terrasser — et se dire cependant ainsi que l'habitant du terrier : *Je ne veux plus d'une certitude. Je choisis un morceau de viande rouge écorchée et je vais me tapir avec lui dans un tas de terre. Je lèche et grignote cette viande songeant à l'animal inconnu qui va son chemin dans le lointain.*)

y songer? et qui peut même y prétendre? entendu prononcer de Goethe le *Stirb und Werde!*
ou d'Empédocle le

Mourir? c'est seulement dans l'obscurité
un pas, et voir, tu le voudrais encore, mon oeil!
Tu as fini de me servir, serviable²⁶⁶!

— Qu'il s'y enfonce, – dessillant, – écarquillant, – décomposant. En la chair – de personne.
Comme jadis *des démons ou des dieux le charisme et la grâce qui sans conteste de la violence procédaient*. — Que, véritable sécularisation de la révélation (je veux dire : en son rouge idéal), il révèle, non sans cependant et en quelque sorte la relever, autant la chair que, informulable, sinon en sa négation déterminée, sa *vérité*. Car aux yeux de chair répond une vérité de chair. (Ou est-ce le contraire?) Une vérité à jamais en devenir, une vérité magmatique – pour ainsi dire, de *chair-détritus au hasard jetée*, quelque chose, si l'on en croit Héraclite, comme *le plus bel ordre du monde*, et qui, en œuvre – sous la forme d'une matérialité-affect, en œuvre – d'æffectivité-effusion, à force d'y darder ses épines, ses échardes dans la chair, et d'entamer, tels Kafka et Dostoïevski, tels Nietzsche et Tchekhov, soit à coups de hache (l'art tel un boucher au temps de la viande libre), soit à coups de marteau (ici *malleus hominis* et non plus *malleus dei*), de larges plaies à la conscience — et « Quel drôle de coup – et comme il est précis – vous avez frappé là²⁶⁷! » —, en sang fait brièvement s'éveiller de la viande la chair restante, savoir : l'âme de la chair résidant dans le sang, et cruellement « revenir par

²⁶⁶ HÖLDERLIN, Friedrich, *La mort d'Empédocle. Texte de la première version de Der Tod des Empedokles (1798) établi d'après le manuscrit par Danièle Huillet et Jean-Marie Straub (en 1985-1986) en collaboration avec D.E. Sattler*, Toulouse, Ombres, 1987, p. 164-165 [traduction modifiée].

²⁶⁷ GORKI, Maxime, « Lettre à Tchekhov, novembre 1898 », dans Anton Tchekhov, *Oncle Vania*, coll. « Babel », Paris, Actes Sud, 1994, p. 107.

l'organisme jusqu'aux plus subtiles notions²⁶⁸» quiconque-à-chair-de-personne a encore la force la pulsion de faire de l'art une réelle, une sanguine expérience, de se laisser atteindre par son sang rendu et atteindre jusqu'au sang, d'en subir la violence, l'effusion, c'est-à-dire, par le fait même, le potentiel de résurrection. L'art est cette *potentialité*. Incarnée *matériellement*. Et à s'incarner-ingérer DANS LA CHAIR. De re-susciter, de potentialiser chair et réalité, sans que, religieusement, s'y amalgame le poison de la rédemption, celui de la mélioration. Ici, au contraire, et comme le disait Amphitryon, *nous n'avons pas la force de ne pas mourir*, ici l'on ne joue pas au sauveur, ici l'on n'aspire pas, comme le prêtre, comme le philosophe et le politique, à guider, à se faire « meneur d'hommes [*fürher des Menschen*]²⁶⁹», de troupeau ou, encore, de l'être le berger. Et si l'on y éveille et si l'on y relève, ce n'est pas, démocratiquement, d'*entre les morts*, (fût-ce en séduisant la masse par l'orgueil, évangélique, du *peu d'élus*), mais, aristocratiquement (autre séduction – quoique moins séduisante – de privilégiés), à *la mort*, en tuant toute croyance-réconfort, en arrachant-dépouillant, du moins un instant, sa blanche tranquillité d'aveugle – à la chair morte-en-vie et bienheureuse et libre – d'être-pour-la-mort, et qui soudainement saisit, de par la souffrance accrue de sa viande, en son irrésignation même se sachant coupable et complice, qu'autour de soi tout n'est que mort, que « Tant que le monde reste ce qu'il est, toutes les images de réconciliation, de paix et de repos ressemblent à celles de la mort²⁷⁰». Ayant, de par son rouge idéal, en vue la révélation

²⁶⁸ ARTAUD, *op. cit.*, p. 554.

²⁶⁹ NIETZSCHE, Friedrich, *La volonté de puissance I*, *op. cit.*, p. 4. Voici le passage en son entièreté: « *Wer ein Führer der Menschen werden will, muß ihnen eine gute Zeit als ihr gefährlichster Feind gelten wollen* [quiconque veut devenir un meneur d'hommes doit accepter de passer longtemps pour leur pire ennemi]. »

²⁷⁰ ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 461.

sécularisée des yeux de chair, l'art véritable, celui qui donne à voir par-delà / par-deçà le voir, celui qui, « toujours en allé au coeur de l'absolue douleur de pensée²⁷¹», donne à sentir de la vie la terreur, s'assimile, de fait, à un *matérialisme sans images*, que de son côté peine à incarner une philosophie trop éprise de son savoir – de tête – d'esprit – de maître et bien trop assurée de la sainte supériorité de son logos — dût-on dialectiquement le sauver de lui-même par lui-même — pour jamais, en logoclaste, voire en céphaloclaste, à la profanation réellement s'adonner; il est « en accord avec la théologie là où il est le plus matérialiste. Sa nostalgie est la résurrection de la chair²⁷²» qui passe nécessairement, *la destruction étant vraiment un placement fructueux*, par certaines formes, artistiques, cruelles, de mise à mort ou d'effusion – de cette vie cadavérique de l'homme à la chair de viande et comme déjà morte, du *compromis entre l'homme et le cadavre*, de ce fantôme de chair au potentiel de résurrection variable. La chair n'étant jamais ici levée que comme processus de tomber, à nouveau cadavre ou caduque — « Nulle mort qui ne soit l'effondrement des membres²⁷³» —, et la Chute à proprement parler ayant, inéluctable, toujours-déjà eu lieu, les yeux de chair *relèvent* bel et bien, en partie du moins, des yeux de mort, des yeux qui, suspendus entre la vie et la mort, par la double vue possédés, seuls donnent *pleinement* à voir ce que c'est que la chair, ce que c'est que l'horreur de la chair – et véritablement. Il semblerait même qu'au point de vue de la résurrection, chair et mort fussent synonymes :

²⁷¹ DURAS, *La Douleur*, dans *Romans Cinéma Théâtre. Un parcours 1943-1993*, coll. « Quarto », Paris, Gallimard, 1997, p. 1442.

²⁷² ADORNO, *op. cit.*, p. 252.

²⁷³ TERTULLIEN, *La résurrection des morts*, *op. cit.*, p. 69.

Du fait même, en vérité, que la résurrection concerne un élément caduc, c'est-à-dire la chair, c'est celle-ci que désigne le terme de morts, puisque la résurrection qu'on appelle résurrection des morts, est celle d'un être caduc²⁷⁴.

et ce, à tel point que demeure incertain — le manuscrit hésitant significativement entre les deux — le titre qu'avait à l'origine destiné Tertullien à son second traité sur la résurrection (et peut-être n'était-ce d'emblée qu'indécision intentionnelle de sa part, que question à travers les âges lancée – et agissant comme révélateur) : soit *De resurrectione mortuorum*, soit *De resurrectione carnis*. Que, malgré telle duplicité d'appellation, l'usage ait davantage penché pour le premier, à savoir : ait fait, en ce qui devait être interchangeable et quasi-identité, ce choix de relever les morts plutôt que la chair, de relever les morts plutôt que de la chair les corps, n'a guère lieu d'étonner — Saint-Augustin lui-même, dont la rhétorique ne manque ni de servilité philosophico-théologique ni d'être retorse, soutint qu'en la résurrection de la chair disparaît jusqu'au nom de chair²⁷⁵ —, mais confirme même la sentence qu'intempestivement, contre une certaine orthodoxie et tradition, mais pas contre l'ascétisme lui-même (par lui exacerbé), a prononcée le Paraclet, par la bouche de la prophétesse Prisca, toujours selon Tertullien, en disciple de Montanus : *Carnes sunt, et carnem oderunt*, c'est-à-dire et littéralement : *la chair sont, et la chair haïssent*.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 69-70.

²⁷⁵ « Toute chair est corps, mais tout corps n'est pas chair [...] on ne peut désigner sous le nom de chair les corps célestes [...] Dans ce sens encore "ni la chair ni le sang ne saurait posséder le royaume de Dieu » (I Cor. XV, 50); car la chair en ressuscitant, sera transformée et exempte de toute corruption menant à la mort [de tout *corps de chair*], ce qui lui fera perdre les noms de chair et de sang [la résurrection de la chair n'étant ici que résurrection sans chair, d'avoir épuré la chair, d'avoir évidé l'objet même de la résurrection – l'âme étant immortelle].» (AUGUSTIN, « Sermon CCCLXII – Résurrection des morts II », dans *Œuvres complètes de saint Augustin, Tome 8. Sermons*, Bar-Le-Duc, Louis Guérin, 1860, p. 111.)

Il n'est pas dit, d'autre part, que, comme chez Shakespeare, les morts ne dussent se lever afin qu'aux chairs caduques des vivants se fissent plus vives et mieux sentir les larges plaies – d'*effroi nécessaire à la connaissance* comme infectées – et d'affect-« aigillon de [...] pensée²⁷⁶»; que la résurrection d'une *chair qui pensât*, d'une *pensée-acte-de-chair*, ne (se) donnât à voir ainsi – à l'œuvre la mort – elle-même sévissant en des formes toujours plus abstraites et que seul puit concrétiser, de même que, magmatique, la vérité, non pas l'illogisme, mais le translogisme de la forme artistique, qui, à l'intensité préservée de la vie, tout en son cadre sous haute tension arrive à enclorre, et cruellement : en vue d'une décharge-choc, d'une révélation-éclair. Or, de ceci, qu'Adorno formula mieux que quiconque, avec toutefois, de l'esthéticien, du philosophe, ce je-ne-sais-quoi *peut-être* d'irritation, de contrariété-circonspection d'avoir à concéder, et de laquelle concession dépend pourtant sa *Théorie esthétique* même, tel privilège par la philosophie longtemps convoité, de pouvoir rendre palpables et matérielles la violence du réel, l'abstraction du monde, sa vérité historique (et non plus seulement, désincarnée, métaphysique, la Vérité) : « À l'époque d'une inconcevable cruauté [*unbegreifbaren Grauens*, c'est-à-dire d'une horreur incompréhensible d'abstraction], seul l'art, écrit Adorno, est *peut-être* [je souligne] en mesure de satisfaire cette réflexion hégélienne que Brecht choisit pour devise : la vérité est concrète²⁷⁷»; il faut *peut-être* (prenant au sérieux d'Adorno le *peut-être*) donner image autre, de ce ceci-ci donner autre image autre – et comme en épreuve négative, à savoir comme une image allégorique et, sinon

²⁷⁶ FLEURY, Marie-Eve, *Variations sur l'affect. Pensée de l'affect autour d'Ingeborg Bachmann* (Thèse inédite), Université de Montréal, 2014, p. 44.

²⁷⁷ ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, op. cit., p. 37.

exactement artistique, du moins plus bassement matérielle, voire plus matière elle-même qu'image esthétique, qui, d'une concrète matérialité de matière déplacée – capable de poindre du réel de la conscience l'image-écran (« *it was behind the picture*²⁷⁸», oui, l'enseignement d'Orwell, lui-même possédé par de trop didactiques *entités de propagande*), et qui, quoiqu'en quelque sorte de la τέχνη le produit – de transformation tout sauf naturelle, quoiqu'imparfaite et NÉCESSAIREMENT face à telle affirmation : *seule l'œuvre d'art rend la vérité concrète, qui, de par l'atteinte du nouveau, les yeux la chair ressuscite*, permet, ne serait-ce qu'en sa potentialité sciemment repoussée – de renaissance, d'en quelque sorte mesurer à la rougeur de graisse de sang de l'idéal l'effet résurrectionnel-révéléateur-désillusionnant d'une telle consommation hémophage-carnée, l'effet instant et l'identification repoussée d'une telle concrétion de sang-viande-et-vérité.

Soit Karl Kretschmer, pharmacien dans le civil puis *Obersturmführer* du *Sonderkommando 4a*, qui, s'y connaissant en remèdes-réconfort, en mystères du manger, écrit, cette fois encore, à femme et enfants, et, comme pour mieux se convaincre que *tout serait parfait* à même l'horreur *si seulement il n'y avait pas ces exécutions de masse*, leur confie, ce qui s'avère de précieux aphorismes sur le comment s'aveugler et préserver, simple fonction, ses nerfs : « Le sang [*Blut*], on s'habitue vite à le voir [donc à le voir sans plus d'acuité le voir, ayant à *surmonter*, écrit dans la même lettre Kretschmer, cette *faiblesse* qu'est le voir], mais la *Blutwurst* [la saucisse de sang, le boudin] n'est pas populaire [*nicht beliebt*] chez nous²⁷⁹. »

²⁷⁸ ORWELL, George, 1984, London, Penguin UK, 2008, p. 230.

²⁷⁹ KRETSCHMER, cité dans Ernst Klee et al. (éditeurs), *"The Good Old Days" : The Holocaust as Seen by Its Perpetrators and Bystanders*, Old Saybrook (CT), Konecky and Konecky, 1991, p. 167.

Non pas que l'ingestion en soit tout simplement insupportable, qui donne, qui force à voir par-delà le voir. (Il faut bien, on n'en attend pas moins d'un chef, montrer l'exemple, se montrer *exemplaire*.) Ou que sa seule apparence fasse se plomber le moral. (Encore si la *Blutwurst* s'en tenait, *déjections de sang noir, caillé, moulé en forme de boudins*, à son aspect saucisse, ou de selles solides, l'on pourrait aisément, concentrant, en partie du moins, son énergie à résister-parasiter sa conscience, s'en fourrer tout-plein et en toute gaieté et s'abrutir enfin – par satiété – par réplétion – sans doléances aucunes – ou presque, mais *Hausmacher*... juste l'idée... qu'en pots et conserves, est contenue... juste le mélange... l'immonde foire jaspée... à fourrer-cuisiner-badigeonner chez soi, *chez nous*, en famille, ô *heilige Heimat!* c'est-à-dire comme il nous plaît, informe composite de graisse de sang de chair en confiture agglutinés, ou est-ce en pâtée, en gelée, telle, chassieuse, d'écachement, de dysenterie, la purée hors corps hors boyaux hors cerveau jaillie – à pomper vivante – et jusqu'au dernier jet – de merde sanguinolente – qu'était sa dernière vie. « Peut-être se relèverait-il et chierait-il encore? C'est par la merde qu'on avait su qu'il était vivant²⁸⁰.») Seulement, il est plus difficile de faire taire sa conscience, de la refouler derrière *Stichworte* et écrans, d'en goûter tranquillement l'anesthésie, celle de l'absence à soi — encore et toujours ce désir de réifié : *je veux être une machine bras pour saisir jambes pour marcher aucune douleur aucune pensée* —, quand on se nourrit à la matérialité même du refoulé et que son sang sa chair sa merde remontent soudain, vomis à la conscience – en dégoût propre à gêner tout idéal de mort blanche, et nous révèlent nous-même matériellement à nous-même – comme autre et soi on ne se veut surtout pas – forçant l'identification avec cet autre incohéremment assimilé, par antisémitisme de boucher, à

²⁸⁰ ANTELME, Robert, *L'espèce humaine, op. cit.*, p. 36.

son interdit alimentaire, et ainsi, CHAIR DANS LA CHAIR, RÉVÉLATION DANS LA CHAIR D'UN VENTRE D'UN CORPS DE CHAIR, nous faire communier avec notre victime : — laquelle, on le tient de première main, ne s'est pas sacrifiée pour nous, — laquelle, malgré l'absolution de conscience (l'étatique sanction de l'oubli de soi et de l'obéissance du cadavre) qu'Hitler au nom du Plus-Haut nous a accordée, a bel et bien été mise à mort par nous.

*Le couchant de sang est taché
Comme un tablier de boucher;
Oh! qui veut aussi m'écortcher²⁸¹!*

La *Blutwurst* opère, en tant qu'on la confond avec le sang et la chair de l'*hostis*, un tel renversement, qui fait non seulement s'identifier à lui, mais, subrepticement, ses coutumes adopter, alors même qu'on le(s) croyait mieux refuser, refuser toute autre identification avec lui — l'*impopularité* de la saucisse de sang restant la seule réponse qu'ont trouvée les nazis pour éviter, et la « La barbarie est [ici redoublée] dans le manque de proximité à la chair morte²⁸²», de se fixer à l'un des deux pôles de l'identification-communion anthropo-hémophage où, inévitablement, apparaît la culpabilité, se retourne contre soi l'hostilité. Résistance à la folie de LA MORT À L'ŒUVRE, qui par tous les moyens se veut soustraire à la vue, la *Blutwurst*, comme si — donnant à voir, follement, l'œuvre de la mort — elle était elle-même une œuvre d'art, implique de par son ingestion une suspension des mécanismes d'autoconservation habituels — « *Eating myself : lessons in the effects of auto-cannibalism*²⁸³». Encore faut-il s'y vouloir écorcher soi-même couchant et soi-même boucher

²⁸¹ LAFORGUE, Jules, *Les Complaintes*, dans *Œuvres complètes, T. I (1860-1863)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986, p. 598.

²⁸² MAVRIKAKIS, Catherine, *Deuils cannibales et mélancoliques*, Montréal, HélioTropé, 2009, p. 126.

²⁸³ DELILLO, Don, *Great Jones Street*, New York, Penguin, 1994, p. 185.

et vouloir mourir et devenir et pas seulement qu'une fois : « il n'y a de résurrections que là où il y a des tombeaux²⁸⁴». Encore faut-il qu'ayant vu tel un *voyant* et que s'étant vu voir tel, que de quelque sorte que ce soit en ayant pris conscience, l'on veuille bien rester fidèle, je veux dire : tenter de rester fidèle à cette expérience de vision-outre-le-voir. C'est bien pourquoi cette identification-révélation, si sa concrétion eucharistique aurait dû être (et l'a sans doute été) *bombe de chair* régénérante, explosion matérielle de la conscience de soi comme de la réalité sclérosée du monde organisé pour tuer, ou encore, comme l'a dit Benjamin de la fulguration du texte : « tonnerre qui fait entendre son grondement longtemps après²⁸⁵», ne pouvait ici qu'échouer, non seulement parce qu'allégoriquement imprécise et trop univoque encore – comme suppôt de la culpabilité, de la projection du refoulé, ou parce que plus pratique, plus morale et moins insidieuse et affective que l'œuvre d'art, mais surtout parce qu'aussi concrète et aussi fulgurante fût-elle, elle ne pouvait comme choc, blessure et vérité venir à bout de la force — *très au-delà du mensonge et de la vérité* — de refoulement de la superstructure et plus particulièrement en ceci qu'il s'agit du *Sonderkommando 4a* — mais l'*omnitude* réifiée contemporaine qui a tout du mignard, de la *Brebis – bourreau!* n'est pas en son essentielle irresponsabilité-indifférence au monde étrangère à *l'Extermination*, à l'égard de *l'Occident la terrible révélation de son essence* —, qu'on parle bien ici de *meurtriers moraux et réifiés* convaincus de la nécessité morale de leur mission et éprouvant seulement quelques cas de conscience, quelques difficultés d'exécution, quelques malaises d'ordre professionnel – en cet idéal, quoique ce soit surtout une morale du travail, de *devenir un avec*

²⁸⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit., p.138.

²⁸⁵ BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages*, op. cit., p. 473.

leur tâche jusqu'à n'avoir plus aucune conscience d'elle et de soi — « la morale [étant] du côté de la machine²⁸⁶». La saucisse de sang a donc ceci d'autre en commun avec l'art (lui-même foncièrement hérétique et, pour cela même, mis au ban ou brûlé en autodafé) qu'on peut, la méprisant simplement, se refuser à la *consommer*; à laisser *sa vérité* compliquer ainsi nos vies; qu'on en peut même et peu à peu neutraliser l'effet par d'évidants décrets de mécompréhension (de perception purement culinaire, par exemple, équivalent en ce qui concerne la gastronomie des aliments en conserve selon Adorno), par un ne-pas-vouloir-ou-ne-pas-pouvoir-lire devenu partout aujourd'hui la *doxa*, c'est-à-dire « de tous les besoins celui-là est le plus impérieux, le besoin d'être illettré au pays des mots soi-même s'effaçant / des mots effaçant le soi²⁸⁷».

(Échec donc, mais échec probant. *On ne veut pas d'espoir ici, ça gâcherait tout.* « C'est cet espoir qui fait aller les hommes avec apathie à la chambre à gaz, qui leur commande de ne pas risquer la révolte, qui les plonge dans l'inertie²⁸⁸. » Et qui peut même revendiquer en offrir à tous? offrir à tous de l'alliance le sang et de la conscience pour tous? sinon Jésus relevé jadis et séculairement mort-pour-toujours (arraché, le *voile de la chair de Christ*), sinon les ministres de la Culture et Mort-Propagande maintenant — ce maintenant qui dure depuis un peu moins d'un siècle encore. L'art, telle la *Blutwurst*, rend vainement, lui, et sans espoir le sang, c'est-à-dire que n'existant d'abord que pour lui-même, il le rend souverainement, en désalliance plutôt qu'en ciment social. Sa résurrection de chair et

²⁸⁶ MÜLLER, Heiner, « Penser est fondamentalement coupable », *op. cit.*, p. 191.

²⁸⁷ DELILLO, Don, *op. cit.*, p. 139.

²⁸⁸ BOROWSKI, Tadeusz, *Chez nous, à Auschwitz*, *op. cit.*, p. 190.

conscience est communion dont on ne veut pas — à tout le moins, pas le grégaire —, avec l'horreur. Et qui implique, ce que j'ai mentionné ailleurs, une identification schizo et, tout à la fois, comme un dédoublement : une résistance hystérique. Ce qu'a à *offrir* d'inconvenant, ce qu'a à *offrir* d'immoral l'art non-exsangue, ou l'esthétique de la chair, c'est bien cela, non pas l'espoir, mais : LA CONSCIENCE COMME COMMUNION ET COMME CHOC DONT ON NE VEUT PAS. Est refléurie la viande et ranimée la chair en un profond dégoût et destructeur — « la grande nausée nue de pure désillusion [the *great void nausea of utter disillusion*]²⁸⁹», dit le ressuscité de Lawrence —, et comme en un éveil, comme en un renouveau-remise-au-degré-zéro de la sensation – extirpée à son habitude – infinité d'aiguilles en sa viande trop longtemps oubliée(s) qui, soudain, résurgence exacerbée par un art du supplice, se donnent à sentir insoutenables, fers en elle plongés de la machine-humaniste-idéaliste. Au contraire du prêtre, du politique, du philosophe, chez qui l'identification est conçue comme décharge et détournement utilitaire d'affect, ici : pas de catharsis, pas, comme chez Adorno, de sécurisante « anticip[ation] de la perte de puissance [du] désastre²⁹⁰» : l'identification avec l'horreur y est écartèlement et l'impossibilité l'illusion de l'identification de la mimésis sans cesse révélées, sans cesse désillusionnantes, jamais réconfortantes — *Wave of strength that came by repulsion*. La cruauté de l'art — le (dé)plaisir pris-infligé à la terrible révélation DANS LA CHAIR de la vérité concrète, DE LA CHAIR par son apparition-explosion matérielle — est vouée au mépris, aux dédains, mieux encore : à l'indifférence générale, à l'impopularité là où sans

²⁸⁹ LAWRENCE, D. H., *The Escaped Cock*, dans *Short Stories*, coll. « Everyman's Library », Londres, Dent, 1986, p. 409.

²⁹⁰ ADORNO, *op. cit.*, p. 37.

défense contre l'*horreur incompréhensible d'abstraction*, la chair réduite à la viande ne songe plus qu'à s'aveugler, s'anesthésier, qu'à se tranquilliser, qu'à ne pas sentir. Ici et maintenant, l'art est madeleine de chair dont on préfère s'abstenir, épines dans la chair qu'on préfère oublier, afin de mieux, en la doxologie, échapper à la conscience de soi-même, du réel, de la vraie vie, et s'assurer de ne rien composer, de ne rien pouvoir lire en son compliqué grimoire à refleurir, de n'y rien re-lie non plus, sinon, une fois mort peut-être, sa peau tannée se refermant sur son livre de rien — un livre de belles images, et de quelque calcul, pour lecteurs illettrés sans doute, ayant atteint à de nouvelles formes de post-lecture pour post-humain.

Toute la chair de la matière, –
 (Les comptes dans une reliure
 en peau de chagrin!) – toute la
 matérialité de la chair

en elle : pourrie jusqu'au cartilage.
 Avec la lèpre on ne plaisante pas²⁹¹.)

Se pose à nouveau le problème de la lisibilité – et en ces termes : Qu'est-ce à lire à nos chairs appendues sinon saucisses psychophages des symboles? La matière manque à y lire. Elle manque à s'y lire. Les symboles s'obombrent de notre sang. Se voilent de notre chair. Des symboles sans substance. Dont la substance a été avalée par d'autres symboles. Et qui nous ont avalés nous. Nous-mêmes ingérant viande creuse les symboles par qui viande creuse nous sommes avalés. Ces fétiches vivent de nous comme autant de perversions-fétiches nous ne vivons pas. Tout en la fantasmagorie tout en la crypte devient signe hiéroglyphe symbole fétiche. *C'est par ce que je vois que je suis avalé.* Seulement on n'y voit rien. On n'y peut on

²⁹¹ TSVETAeva, Marina, « Rêves », dans *КРЫКОЛЮБ / Der Rattenfänger*, op. cit., p. 46-47.

n'y veut rien voir. Hors l'évidence d'étranges images inexplicablement écrans. Et comme *tout ventre dans lequel on s'est retrouvé d'une façon ou d'une autre la meatspace aussi désire d'être notre tombe*. Lors même que pour cela même refusée la *Blutwurst* ouvre bombe carnée de sang de chair hors la blanche nécropole une voie – de profanation – de déprédation – dont l'art bas matérialiste se doit de savoir tirer profit – et indique comme elle-même saucisse (plutôt qu'en fourre aseptique la « viande froide qui cache ses horreurs²⁹²») peut enfin cesser de n'être que symbole et gagner sa matérialité; — son apparition matérielle, elle, faisant ainsi à la matière déplacée, « à l'*irrelevable* toute sa part²⁹³», s'oppose au *Cryptique Commentaire Intestinal sur Fond de Ciel*, lui oppose le sang reparaissant des morts, propre à désigner son abstraite criminelle facticité, à poindre et crever, concrétion de vérité, son enveloppante illisibilité sépulcrale d'image et de symbole. Si la médiatisation par l'art s'avère au voir nécessaire et à la résurrection des yeux de chair, la *saucisse de sang* fait allégoriquement signe vers ceci, que toute résurrection procède de la souillure matérielle, que « seule la souillure sera résurrectrice²⁹⁴». Qu'on pense seulement au hareng pourri de Luxemburg :

Brusquement le spectre horrible de la misère arrache à notre société son masque de correction et révèle que cette pseudo-honorabilité n'est que le fard d'une putain. Brusquement sous les apparences frivoles et enivrantes de la civilisation on découvre l'abîme béant de la barbarie et de la bestialité²⁹⁵;

²⁹² GUIBERT, Hervé, *La Mort propagande*, coll. « Le livre de poche », Paris, Librairie Générale Française, p. 180.

²⁹³ SURYA, Michel, *Capitalisme et djihadisme : Une guerre de religion*, Paris, 2016, p. 41.

²⁹⁴ *Id.*, *L'imprécation littéraire. Matériologies 1*, *op. cit.*, p. 77.

²⁹⁵ LUXEMBURG, Rosa, *Dans l'asile de nuit*, coll. « Carnets », Paris, L'Herne, 2007, p. 16.

au sordide matelas du prétérité pynchonien, tout encrassé de ses vestiges et sa matière enregistraient, c'est-à-dire à même sa rembourrures-matière déchiffrée et lue « comme une *banque de mémoire* à l'ordinateur de la disparition²⁹⁶»; au pèlerinage imprévu et révélateur qu'en se réfugiant à la décharge de Fresh Kills,

au centre même de la toxicité [*parfait négatif de la ville en sa furieuse et infecte incohérence*], [au] point obscur de convergence de la gestion des déchets new-yorkais, de tout ce que la ville a rejeté [entre 1948 et 2001] pour pouvoir encore prétendre être soi-même [...] et ce qu'elle [Maxine] croyait disparu et hors de sa vie n'était qu'entré dans l'histoire collective, ce qui est chose analogue à, étant juif [et elle l'est], s'apercevoir que la mort n'est pas la fin de toute chose – soudainement refusé le confort du zéro absolu²⁹⁷

effectue Maxine, encore chez Pynchon, pour qui, d'œuvres en œuvres, ce sont toujours les restes des déchets, de la *waste* : impurs, non neutralisés et non monnayables, qui permettent, quoiqu'éphémère, et expérience à refaire sitôt que la mort que la chair nos yeux auront quitté, un saut de résistance hors du dérisoire de la paranoïa, hors des confortables et narcotiques constellations de l'épuisement herméneutico-entropique, de se catapulte au-dehors d'une quête de sens – sinon toute symbolique, et de crever l'abîme blanc de la blanche indifférenciation; et il apparaîtra, il ne peut manquer d'apparaître, que tous deux²⁹⁸, s'ils

²⁹⁶ PYNCHON, Thomas, *The Crying of Lot 49*, coll. « Perennial Fiction Library », New York, Harper Perennial, 1999, 2006, p. 102.

²⁹⁷ *Id.*, *Bleeding Edge*, New York, The Penguin Press, 2013, p. 166-167.

²⁹⁸ Davantage Pynchon que Luxemburg, sans doute : tant la radicalité esthétique de son œuvre à la fois concorde et résiste à l'être-réifié-déchet-au-monde, à sa modernité. Luxemburg, elle, quoiqu'ici éminemment plus artiste et basement matérialiste que philosophe (non sans que *Dans l'asile de nuit* présente certains symptômes-réflexes-récurrences-raccourcis philosophiques), Luxemburg, il est vrai, incline en son œuvre au dogmatisme et recourt plutôt à l'opposition immédiate, praxis plutôt qu'esthétique, qu'Adorno dénonçait comme réactionnaire en art. Ce sont, selon Kraus, ses lettres et quelques-uns de ses articles épars qui témoignent le plus de son talent d'écrivain – et pas ses grands ouvrages théoriques.

rendent l'histoire et le réel à leur souillure, c'est pour les mieux rendre *lisibles, visibles* à nouveau, et non plus de leur sens décollés, et ce, un moment du moins, c'est-à-dire : non pas comme le feraient historiens ou philosophes, non pas en fixant-universalisant leur sens, mais en captant plutôt du vrai l'apparition matérielle, *the ore of the truth*, et qui toujours excède les limites de *ce qui est*; et l'on jugera comme L'HISTOIRE RENDUE LISIBLE, la vérité dévoilée, sécularisée-révoilée et re-suscitée lisible, matériellement, par-delà son « décor de papier peint²⁹⁹» et sa *forêt de symboles*, et par cela même qui d'elle a été rejeté déchet³⁰⁰ et comme sur elle faisant tache, aliène, oui : aliène, mais sciemment, en la matière impure et concrète de l'œuvre, tout idéal, tout idéalisme — le reproche qu'adresse Hegel à l'art étant ainsi contre sa prétention même, celle de l'Esprit ou de l'Idée, retourné.

C'est en tant qu'elle est *irrelevable* et même en tant que *l'irrelevable* par excellence qu'à sa viande exsangue doit être esthétiquement révélée et relevée et bassement la chair. Car, je le répète : *on ne peut pas nous ressusciter comme ça, nous!* Il ne s'agit en tout cela pas de la vie éternelle, mais d'éveil seulement — à l'horreur qu'est, réifiée, la viande, à l'horreur qu'est, réité, la chair, puis d'empêcher, « [l'horreur étant] le premier éclair au ciel de la raison³⁰¹», la pensée de jamais trop s'élever dans les hauteurs — qu'elle ne perpétue pas inconsciente d'elle-même l'horreur qui l'a vu naître —, de jamais oublier que la pensée est acte de chair, que penser, et *ça ne s'appelle plus penser ça, tout est suspendu*, c'est toujours,

²⁹⁹ LUXEMBURG, Rosa, *op. cit.*, p. 16.

³⁰⁰ Et le déchet c'est tout autant la viande, le sang, la sanie, la chair — le *Pitié pour la viande!* de Bacon par Deleuze ventriloqué trouve son écho en l'empathie de Pynchon pour tout ce qui est déchet, humains ou pas, indistinctement.

³⁰¹ JÜNGER, Ernst, *La guerre comme expérience intérieure*, coll. « Titres », Paris, Bourgois, 2008, p. 42.

douloureusement, penser dans le déchet de la culture et par le déchet de la culture. Une telle résurrection esthétique de la chair doit être, il le faut, et fût-ce à son corps défendant, désillusionnant, la mort du rêve, la mort de combien de rêves et combien d'idéaux encore. « Peut-être qu'une génération future sera en mesure de rêver. Mais je ne le souhaite ni à elle, ni à moi. Au contraire, je donnerais beaucoup s'il m'était accordé de susciter un éveil³⁰².»

³⁰² SCHÖNBERG, Arnold, « Lettre à Kandinsky du 19 avril 1923 » dans *Schoenberg-Busoni. Schoenberg-Kandinsky. Correspondances. Textes*, Genève, Éditions Contrechamps, 1995, p. 193.

Section 2

Procès esthétiques de la viande libre.

As-tu des yeux de chair? Vois-tu comme voit un homme? Tes jours sont-ils comme les jours d'un homme? Tes années comme les jours d'un humain?

Livre de Job

Chapitre 5

L'abstraction esthétique en ses effets de chair. L'abstraction comme cruauté – comme masque de la cruauté.

La communauté abstraite

En général, toute votre vie, construisez-la sur des lieux communs. Plus le fond est gris et monotone, mieux c'est. Mon bon, ne partez pas en guerre tout seul, contre des foules...

Anton Tchekhov

- *Well, Monsieur Varnay, how do you feel?*

- *Oh, very abstract. Very abstract.*

Charlie Chaplin

Grand bonheur et grand'tentation de se livrer tout entier à l'abstraction. Qu'elle permette d'œuvrer tranquillement – et à liquider *comme en un rêve*. Et comme sous forme de pures sensations : toutes choses ayant, disait Malevitch, *idéalement* disparu, étant, épurées de réel qu'elles seraient ce faisant, passées en texture. Sans jamais que se pose la question de savoir, ces pures sensations-et-textures, sont-elles bien – d'être si pures – d'êtres si purs – les nôtres ? À qui, sinon, peuvent-elles bien être ? Et, par-delà notre acquiescement de possédé,

Qui veut ici ?

Vous ne voulez rien apprendre, mais je vous le dis,
c'est un autre que vous qui ne veut pas que vous
appreniez³⁰³.

Ressentir tel Verdoux abstraite sa conscience, à quel point et degré sa propre conscience hors limite à sa propre conscience demeure, n'est point ici éprouvé pénible

³⁰³ BRECHT, Bertolt, *Fatzer, fragment. Montage de Heiner Müller*, Paris, L'Arche, 1992, p. 15.

incomplétude ou déréalisante atomisation — comme encore le pouvait un Ivanov : « je sens que je suis profondément coupable, mais en quoi elle consiste, en fin de compte, ma faute, je ne comprends pas³⁰⁴» —, mais, abstraction favorisant la pure fonctionnalité — division du travail introjectée —, libère la viande libre de se concevoir équivoque, de concevoir sa cruauté, d'avoir du moins à en subir quelque sensation, remords ou responsabilité, je veux dire : en toute conscience. De sorte que telle abstraction est une bénédiction. Comme un reliquat, un voile, un saint suaire de chair du Christ, elle obombre d'oubli qui par elle est produit viande, qui par elle est produit – moral. C'est en cela même, qu'elle est bénie d'oubli et d'abstraction, que la viande est production *morale*. Tous deux d'ailleurs, morale et abstraction, jusqu'à un certain point interchangeables, en tant que, tous deux, généralisation, ont pour dénominateur commun les conventions établies, de procéder de ces conventions établies – elles seules leur justification – qui, et Nietzsche disait bien la vérité au sens moral consister à mentir selon elles, d'emblée servient à réguler-niveler la sensation et de refuge — ce refuge qu'est tout autant une mise à l'étable — contre « une espèce de terreur de la réalité³⁰⁵», contre l'incessante nouveauté des impressions. Il fallait assurer au monde et au troupeau sa stabilité. COMME UN HABITUS. « En tant qu'être *raisonnable*, il [l'homme] soumet alors son comportement au pouvoir des abstractions; il n'a plus à souffrir d'être emporté par des impressions soudaines et des intuitions³⁰⁶», mais, du fait même qu'il n'a plus à souffrir, en sa chair, alors que celle-ci composerait sa capacité de ressentir l'horreur abstraite dont la

³⁰⁴ TCHEKHOV, Anton, *Ivanov*, coll. « Babel », Arles, Actes Sud, 2000, p. 70.

³⁰⁵ GIACOMETTI, Alberto, *Écrits. Articles, notes et entretiens*, coll. « Savoir / Sur l'art », Paris, Hermann, 2007, p. 247.

³⁰⁶ NIETZSCHE, Friedrich, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », *op. cit.*, p. 212.

viande est le produit —, qu'il n'a plus à en souffrir, il ne ressent avec vivacité, sous les conventions établies, plus rien de ce qui le pouvait au réel éveiller, le toujours-identique des concepts s'étant substitué au devenir des entités singulières, et lui-même homme, du réel — retranché, *under a spell*, sous ses cieux meilleurs et conceptuels.

De même chez les artistes, rompre avec la représentation du réel n'a jamais *en soi* signifié, et particulièrement chez les « estimables abstracteurs de quintessence³⁰⁷», rompre avec les conventions de la société et sa morale. Il y a même là, bien souvent, quelque chose d'une abdication, d'une facilité, d'une capitulation devant l'état des choses contemporain — comme si les choses ne supportaient plus de voir les choses, de se voir choses —, devant l'impossibilité de jamais pouvoir rien représenter que l'échec inévitable de la représentation — comme si l'image purement esthétique d'une impression abstraite, fuite du réel terrifiant, bien davantage qu'aspiration à le faire fuir, préférerait s'illustrer, fût-ce non figurativement, sans tension aucune, sans « barreaux de réalité³⁰⁸» aucuns, en pure idéalité, s'y scléroser-conformer en concept tout de convention. Non pas que l'art ne doive être abstrait. (La réflexion baudelairienne selon laquelle « L'enthousiasme qui s'applique à autre chose que les abstractions est une signe de faiblesse et de maladie³⁰⁹» reste sans appel, si l'on saisit bien que, pour Baudelaire, ces abstractions, de la conscience dans le mal, s'opposent à l'immédiateté, à l'inconscience naturelles.) Mais son abstraction, figurative, cruelle — *imagination saisie à la*

³⁰⁷ BECKETT, Samuel, *Le monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 2010, p. 55.

³⁰⁸ MICHAUX, Henri, « Idées de traverse », dans *Passages*, dans *Œuvres complètes II*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2001, p. 291.

³⁰⁹ BAUDELAIRE, Charles, *Fusées*, dans *Œuvres complètes I*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1975, p. 653.

gorge, en proie à la vorace Ironie qui me secoue et qui me mord —, en laquelle puit s'enkyster le nouveau, doit être résistance (et résistance à même l'identification) à l'abstraction qui l'homme réifie et en lui occulte sa propre, c'est-à-dire tant à l'homme qu'au chef-d'œuvre d'abstraction de l'Occident pervers, réifiante cruauté; il ne faut pas laisser l'abstraction subrepticement reconduire au plus commun dénominateur comme elle l'a fait, par exemple, chez un peintre de l'empêchement de peindre tel que Kandinsky, à qui dans sa seconde lettre de rupture Schönberg, refusant d'être abstrait à sa judéité, de consentir à ce « je vous rejette en tant que Juif³¹⁰ » kandinskyen et de rejoindre néanmoins *en sa seule qualité d'artiste et de génie* le Bauhaus, écrivait :

Un Kandinsky peut-il être du même avis que d'autres gens que moi [ou, en d'autres termes, peut-il, comme les gens du commun, avoir la vulgarité idéologique, la naïve crédulité d'être antisémite] ? Mais peut-il avoir la moindre pensée en commun avec des hommes qui sont à même de déranger le calme de mon travail ? Est-ce une pensée que l'on peut avoir en commun avec de telles gens ? Et : est-ce que cela peut être juste ? Je veux dire : Kandinsky ne peut même pas avoir la géométrie en commun avec eux ! Ce n'est pas son point de vue, ou alors il n'a rien de commun avec moi³¹¹.

Rien de commun avec Schönberg, mais tout – de commun, comme la géométrie elle-même, avec « ces temps engoués d'abstraction³¹² », tout avec la communauté abstraite, cette communauté des abstraits à eux-mêmes et au réel, des possédés-réifiés rendus vulgaires par l'intimation d'envoûtantes et spectrales entités, idéologiques, anangéliques, psychophagiques.

³¹⁰ KANDINSKY, Vassili, « Lettre à Schönberg du 24 avril 1923 », dans *Schoenberg-Busoni. Schoenberg-Kandinsky. Correspondances. Textes, op. cit.* p. 194.

³¹¹ SCHÖNBERG, Arnold, « Lettre à Kandinsky du 4 mai 1923 » dans *Schoenberg-Busoni. Schoenberg-Kandinsky. Correspondances. Textes, op. cit.*, p. 195.

³¹² DUBUFFET, Marcel, « Topographies, texturologies », dans *Prospectus, et tous écrits suivants. Tome II*, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 1967, p. 155.

Un tel nivellement esthétique de l'intelligence et des sensations, c'est bien ce à quoi Bacon reprochait l'art abstrait de participer, à savoir de ne produire ses effets que doxologiquement — en vue de se conformer ou de conformer à une médiocre acceptabilité sociale —, que comme effet de mode³¹³ — et qu'est la mode sinon la trahison du (bon ou mauvais) goût singulier en une grégaire convention imposée à tous ceux-là qui se la laissent dicter, qui se laissent *dresser-domestiquer-abiller* eux-mêmes prêt-à-porter, eux-mêmes porte-valeurs ? Il le savait bien. Il ne le savait que trop. Lui qui, un assez long temps *designer*, fit de la réduction de l'art en objets art déco, à de purs ornements – le cœur même de sa pratique; qui ainsi réduisait les œuvres d'art mêmes qu'il préférait, celles du cubisme et du surréalisme, à des ornements sur tapis, permettant à quiconque en avait les moyens de, plébéien, et comme pour mieux prendre sa revanche sur lui, en son genre un véritable modèle d'active participation à l'œuvre de la part du spectateur, de s'essuyer les pieds et piétiner et posséder le *grand art*, tout cela bien loin encore, et à l'inverse même d'un tel rapport, de son souci de, par ses figures, renvoyer avec plus de violence le spectateur au réel; et qui, ayant peu à peu fait sien l'opinion de Loos sur les arts appliqués — « l'homme moderne ressent l'amalgame de l'art avec les objets usuels comme la plus grande humiliation qu'on puisse lui infliger³¹⁴ » —, en vint à détruire, en même temps que ce qui témoignait des balbutiements de sa maturité artistique, tout ce qui, je veux dire : tout ce qui encore entre ses mains appartenait à cette première manière – si inoffensive, que certainement, hormis en elle la déconstruction de l'espace-temps – de son œuvre l'invariant, elle servit de repoussoir à toute sa production

³¹³ BACON, Francis, *op. cit.*, p. 60-61.

³¹⁴ LOOS, Adolf, « Dégénérescence de la culture », dans *Ornement et crime, et autres textes*, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 76.

ultérieure, dont la radicalité et l'horreur et la brutalité factuelle, on le peut présumer, furent conçues en quelque sorte aussi avec la volonté d'éviter à son art une telle décorative neutralisation, lui éviter de subir ce traitement que lui-même avait, à ses débuts, à l'art infligé, cette relativisation : « mettez de côté la réalité, et vous ne pourrez jamais rater un tableau; sauf que ce tableau ne sera pas une peinture, mais un objet-tableau³¹⁵».

Il est hautement significatif que deux des plus grands artistes visuels du XX^e siècle, et plus précisément : de la seconde moitié du XX^e — lesquels, des célibataires au sens *social-dangereux, social-traître, et collectif à eux tout seuls* où l'entend Deleuze, persistèrent en la figuration et mirent en œuvre d'arracher à l'abstraction quelque figuration, voire de figurer les affres que l'abstraction fait subrepticement subir à la figure, savoir son abstraite cruauté – invisible autrement, étant tous deux éminemment conscients que : « la dévaluation de la réalité [donc l'abstraction, le solipsisme universalisant de l'abstraction, sa conséquence] n'est pas le résultat d'un snobisme momentané, mais vient de toutes parts, de l'histoire sociale et culturelle de notre société³¹⁶»; et que « tout art semble cruel parce que la réalité est cruelle [...] que c'est sans doute pour cela que tant de gens apprécient l'abstraction en art, parce que l'on ne peut pas [c'est-à-dire pas de manière apparente] être cruel dans l'abstraction³¹⁷» — qu'ils aient dû, pour en prendre seulement conscience, en passer, avant même que d'arriver à comprendre, à percevoir ce que dissimule l'assujettissement à la communauté abstraite et à ce temps d'abstraction tout engouant, d'abord par le métier de décorateur, d'artisan décorateur pour pouvoir éprouver une

³¹⁵ GIACOMETTI, *op. cit.*, p. 262.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ BACON, *op. cit.*, p. 200.

certaine *identité de pratique* entre la production d'œuvres abstraites et celle, ouvertement alimentaire, d'objets utilitaires, fonctionnels, jusque dans le hasard de leur ornementation ou jusqu'en leur caractère d'épure justifiés par une idée un concept un *blueprint* préétablis. Que l'abstraction tende à la déréalisation, que tout ce qui est purement esthétique s'assimile à du chosifié, ne manque pas d'apparaître dès lors que l'artiste sait juger sa pratique par-delà sa tête et ses intentions :

je me suis rendu compte [*faisant des objets utilitaires anonymes pour un décorateur de l'époque*] que je travaillais un vase exactement comme les sculptures [celles de 1925 à 1935] et qu'il n'y avait aucune différence entre ce que j'appelais une sculpture et ce qui était un objet, un vase ! Or, dans mon intention, la sculpture était autre choses qu'un objet. C'était donc un échec. J'étais passé à côté du mystère, mon travail n'était pas une création, il n'était pas différent de celui du menuisier qui construit une table³¹⁸!

sait la juger en acte, et quoi de plus invalidant pour l'art abstrait qu'une telle conception, *la vérité* comme atteinte impossible du réel et *mort de l'intention*.

Mais l'abstrait préfère la mort. Tout en la refoulant. La conceptualisation ou reconceptualisation qui veut faire des choses préexistantes un objet d'exposition n'est plus de l'ordre de la création, comme l'indique ailleurs Giacometti, c'est la mort de l'art, ce à quoi Duchamp (et plus tard Warhol) œuvra sciemment, en toute lucidité – contrairement à ceux qui se sont par la suite réclamés de lui et ne se sentirent pas même, depuis, manier un cadavre. Or, comment même pourraient-ils le donner à voir? Filmeraient-ils même ce cadavre de l'art que sur leur table de dissection, ils chercheraient encore à assembler, à voir autre chose, à transformer la chose morte devant eux en un symbole, de sorte qu'on ne puisse surtout pas de la mort percevoir la réalité.

³¹⁸ GIACOMETTI, *op. cit.*, p. 241-242.

Voyez-les maintenant évider le mort, déjà vide de son vivant, pour le mieux bourrer de sublime, pour mieux à leur guise et à son encontre *symboliser, esthétiser*.

*

* *

Brakhage et l'abstrait évidemment de la mort / de la chair / du réel

Et même s'ils représentent le monde visible, ces films influencés par les arts traditionnels échouent néanmoins à le faire voir, car les plans qu'ils en tirent servent seulement à composer ce qui se veut une œuvre d'art; de même les matériaux empruntés à la vie réelle dans ce genre de films perdent leur caractère de matérialité brute. Cela produit des films qui renforcent la prédominance de l'abstraction.

Siegfried Kracauer

Il est caractéristique qu'aujourd'hui encore des auteurs particulièrement réactionnaires tentent d'interpréter le cinéma dans une perspective du même genre et qu'ils continuent à lui attribuer, sinon une valeur sacrée, du moins un sens surnaturel.

Walter Benjamin

De l'être ne peut se faire qu'une prosopopée. Il ne peut pas y avoir de langage de l'être. Puisque l'être est au-delà du langage : « Par sa simple essence la pensée de l'être se fait pour nous insaisissable. » Tout ce qui peut en être dit est donc un langage sur l'être. Un langage qui fait confiance au langage. Qui appelle à la confiance. Charismatique. Fiduciaire.

Henri Meschonnic

Juste une image. Rien ne serait moins vrai à son "réalisme" – ontologique. Plutôt même il la lui faut, à Brakhage, image juste et au-delà d'elle-même comme, abolie, l'image; il la lui faut « authentique envisagement de la mort et du mourir [*real* envisionment [*je souligne*] of *death and dying*]³¹⁹».

³¹⁹ BRAKHAGE, Stan, « Remarques sur *L'acte de voir de ses propres yeux* » [piste audio], dans *By Brakhage : An Anthology, Volumes I & II*, New York, Criterion, 2010, Disque Blu-ray.

Et pour ce faire, éviter l'image de la mort et des MORTS QU'ON ÉVIDE jusqu'à la faire authentiquement s'enfler et authentiquement sursignifier. Que l'acte de voir et envisager corresponde, à force de vouloir voir outre le réel, à force d'outre-voir-et-vouloir, à l'acte de ne pas voir du tout, et ce, à grand renfort d'abstraction vous fouettant – *wet towels of artiness and significance*. Un art amphibologique — à la fois concret et essentiel, c'est-à-dire hypostasié tel — de l'autopsie, en sorte de manifeste-et-*dialogue* ontologique à ventriloquer-défigurer sans défense les cadavres.

Entendue étymologiquement, au sens où, trop confiant lui-même, lui-même l'entend, l'autopsie — *l'acte de voir de ses propres yeux* — implique que la mort soit expérimentée comme vision d'une mort avenue déjà, comme œuvre de la mort en un cadavre *encryptée*, par un sujet chercheur de sens, et non pas, *vent d'est*, du sens de la mort, mais des seules raisons, déterminables, de celle-ci.

La vie, la mort – devant le tribunal de la raison. Laissant par là l'impression d'un contrôle, d'une compréhension possibles, fût-ce *post mortem*.

C'est dire que ces révélations de la mort ne sont pas de celles qui, « Mort ou vie ou vie ou mort / Mort est vie et vie est mort³²⁰», fassent advenir de la chair les yeux. Qu'elles contentent plutôt — *occhi della ragione* — l'œil de l'esprit seulement. Lequel n'a pas à s'approcher de la mort *en acte*, mais plutôt, *en ses restes*, à en fouiller les grammes — réduisant ainsi la mort à un langage, à *son* langage, — et la consommant ainsi par sorte de subsomption, par sorte de spiritualisante consommation.

³²⁰ ELIOT, T. S., *Sweeney Agonistes*, dans *The Poems of T. S. Eliot. Volume I*, Londres, Faber & Faber, 2015, p. 126.

Comprenons-nous bien. Si Brakhage fait — en partie — sienne cette définition de l'autopsie, s'il se veut en tant qu'artiste considérer celui qui voit de ses propres yeux et peut de son expérience les engrammes psycho-filmiques témoigner, c'est qu'il croit sa pratique — intuitivement toujours à vouloir *éléphant blanc* anoblir-idéaliser-mythifier son matériau, à le débrutir —, diamétralement opposée à cette vérité révélée pour fonctionnaires. (Ne s'était-il pas, dérisoire, lui-même cru retirer hors la civilisation alors que jouant à l'anachorète-bûcheron sur une montagne du Colorado?)

Il s'agit pour lui d'opposer ironiquement à celui, froid, coutumier, mesureur, des médecins légistes, pénétrant, *son* voir d'artiste, son voir d'*artisan*, propre à témoigner, du moins l'escompte-t-il, non pas d'une vue soi-disant objective et sciemment réifiée à la Vertov — « Je suis un ciné-œil. Je suis un œil mécanique. / Moi, une machine, peux vous montrer le monde comme moi seul peux le voir³²¹ » —, mais d'une expérience intègre³²² et authentique, sensible, humaine, fragile, ostensiblement vacillante — et ceci par un procédé cinématographique des plus complaisants : une caméra subjective toute d'affectation apeurée et de tremblements secouée et voulus cependant, du moins est-il difficile d'imaginer plus kitsch encore, héraclitéens de mouvement incessant, de perpétuelle mobilité.

³²¹ VERTOV, Dziga, « Kinoks: A Revolution », dans *Man with a Movie Camera, and Other Works by Dziga Vertov*, coll. « Masters of Cinema », Londres, Eureka, 2016 [2 disques Blu-ray + Livret], p. 23.

³²² Brakhage, en cette expérience vécue à même l'œil de sa caméra-intégrité et de sa caméra-refuge — « *I barely made it, gripping my camera more fervently [je souligne] than I ever had, holding on to my integrity* » (BRAKHAGE, *op. cit.*) —, ne s'intéresse pas tant à LA MÉDIATION QUI CONSTITUE PLUS OU MOINS INTÈGRE SON VOIR, qu'à donner aux mouvements de sa caméra et par son montage-découpage même l'expression mimétique de cette expérience *sickening to me* qu'il croit sienne et frénétique; qu'à s'assurer qu'il y ait bel et bien identification à lui-entité qui, pensant voir par ses propres yeux, ne sait les distinguer de ce qui les réifie — « les sens sont colonisés par les machines » (MÜLLER, « Penser est fondamentalement coupable », *op. cit.*, p. 190) — et lui permet de s'abstraire plus efficacement à sa peur de la mort.

Avide de tous tropes authentiques capables de susciter, convenu, l'affect ontologique — ce sentimentalisme primaire à vous faire basculer le vécu en essence — et de donner l'impression de se trouver là au plus près des révélations de la mort, de par les constants, à la littéralité par lui entendue symboliquement, dé-voilements et re-voilements et re-couvrements des morts avant et après passage sur la table de dissection; et même, avide aussi, avide surtout des interactions-*dialogues* entre morts et vivants (qu'il prend bien soin de ne pas individuer — sinon en leur caractère de matière première) telles que, précédant la boucherie, précédant *l'anatomisation fibre par fibre avec un scalpel inexorable*, cette poignée de mains toute symbolique, à savoir : détachée de son sens et de la raison pour laquelle cette main de vivant (peu importe qu'il s'agisse d'un autopsiste) a bien pu saisir celle, blafarde, de mort (peu importe qu'il s'agisse d'un autopsié), geste réduit à symbole, à « Entité³²³», ou, pire, à purs stimuli visuels colorés, comme en différentiel d'épiderme, Brakhage se soucie peu du voir de l'autre, dont il ne cherche pas même à représenter le travail avec netteté, et pas spécialement à faire comprendre la teneur — contrairement à la série de portraits ouvriers dont est



Brakhage, *The Act of Seeing*, 1971.

composé *Le sang des bêtes*, à Franju qui croyait, lui, que « Le montage véritable part du document³²⁴», et qui fit ce pari d'un montage n'ayant pas à déréaliser le document, mais à

³²³ DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, coll. « Critique », Paris, Minuit, 1983, p. 136. Cette force abstrayante, ontologisante du gros plan, Deleuze veut croire qu'elle « n'arrache nullement son objet à un ensemble dont il ferait partie, mais ce qui est tout à fait différent, [elle] *l'abstrait de toutes coordonnées spatio-temporelles* » (*Ibid.*), ce qui n'est que moyen de préserver, intacte, l'amphibologie, quelque être en l'étant et quelque étant en l'être, quelque liant en l'image.

³²⁴ BENJAMIN, Walter, « La crise du roman », dans *Œuvres II*, coll. « Folio essais », Paris, Gallimard, 2000, p. 192.

intensifier par son aide le réel. Or, rien ne lui est plus étranger que de, comme Akerman, comme Straub, vouloir garantir l' « intégrité complète du document [...] [l']empreinte pleine ou enregistrement sans assaisonnement filmique aucun (raffinement mimétique, plans et angles séduisants, montage à fin sensationnaliste ou psychologique)³²⁵».

Ce qui l'intéresse, c'est, tentant, dit-il, de faire pour cela confiance au réel, réel qu'irrésistiblement il apprête — *horreur de voir seulement la table des riches hommes servie & couverte par cuisiniers & saulsiers qui habillent des corps morts* — de ses impressionnistes assaisonnements³²⁶, c'est, disais-je, d'en capter métaphores-et-symboles, — avec une propension *vieux monsieur* et marquée (dont témoigne aussi ses autres films) pour les sexes — ici des morts, ici comme enflés des restes purulents du don de la vie ou Dieu sait quel autre kitsch antithétique — la vie la mort — lui étant si particulièrement cher qu'entraînant, atypiquement pour ce film, coup sur coup deux recadrages sur enflure, *zoom in*, *zoom out* : moins une recontextualisation que, puéril mouvement, une curiosité-répugnance;



³²⁵ FARBER, Manny, « Kitchen Without Kitsch », dans *Farber On Film : The Complete Film Writings of Manny Farber*, New York, Library of America, 2009, p. 769.

³²⁶ Tout le kitsch culinaire décrit ci-haut par Farber s'y voit rehaussé à l'indigeste. Quant à l'accusation d'impressionnisme – abstrait (qui vaut pour l'expressionnisme abstrait), peut-être Giacometti est-il en mesure d'en faire mieux comprendre un aspect supplémentaire : « [D]ans presque toute la peinture — cela m'a frappé ces derniers temps —, qu'elle soit abstraite ou tachiste ou informelle, au fond la vision se rapporte surtout aux couleurs. Or, la vision des couleurs est restée à peu près la même que celle apportée par les impressionnistes. On peut dire qu'on n'a pas beaucoup avancé dans la vision du monde » (GIACOMETTI, *op. cit.*, p. 248).

propension aussi pour tout égouttement, tout tressaillement, *ô anima, au nom de quel dieu*, de fluides corporels dans le mystère — « *secret of the internal body*³²⁷ » — des cavités nouvellement trépanées,



et qui pour lui évoquent ce qu'est — bien autrement, c'est-à-dire bien moins souverainement que chez Lumière — le vent secouant l'herbe, le blé, la chevelure d'une image-souvenance-maternelle chez Malick, autre cinéaste de l'affectivité ontologique et des symboles-et-métaphores comme avenance instant dé-liée et dé-liante de beauté, ouverture vers un au-delà capable de souffler l'horreur de la mort, métaphysique de mort-réconfort.

Malgré ce que le pousse à croire sa prétention artistico-philosophique et l'image éculée qu'il peut avoir de lui-même artiste, — chez lui aussi, encore qu'autrement que les médecins légistes, lesquels prennent scientifiquement en charge quelque chose comme une névrose collective, l'autopsie s'avère une thérapeutique, un traitement de choc *métaphorique*; chez lui aussi elle sert à refouler l'angoisse de la mort (cette « peur de mourir³²⁸ » l'ayant poussé à entreprendre cette œuvre-objet-thérapie). Et telle est, disait Müller, *la fonction*

³²⁷ BRAKHAGE, Stan, *op. cit.*

³²⁸ *Ibid.*

principale de la société bourgeoise. La communauté doit abstraire la mort, et la mort doit œuvrer abstraitement.

En tant que l'acte de voir par ses propres yeux, le film entend exorciser chasser apprivoiser, sinon la mort elle-même, du moins sa peur, et ce, ou bien en évitant hors du corps de la mort, sous forme de purs stimuli visuels colorés, l'inconnu — vu comme en un miroir morcelé, comme Persée d'abstraction engoué son bouclier kaléidoscopant —, ou bien, et souvent parallèlement, en le métaphorisant-conceptualisant, à savoir : en le ramenant, vidé pour mieux être bourré de sens, à des tropes (*expression d'expression*, disait Godard), à des symboles trop connus. Filmer l'acte de voir, abolirait en quelque sorte, serait ce travail d'ablation-abolition, le vu, qui, pour mieux voir le voir – en sa généralité, par le fait même s'éloigne de lui-même vu, s'éloigne, de ce qui, avant induration-évidement conceptuelle, lui faisait horreur — et ainsi s'évertue-t-on à se voir aveugler-voiler le visage de la mort, tout juste comme, avant d'ouvrir la boîte crânienne et d'y prélever la cervelle, il a fallu le scalp au couteau découper et à la main le rabattre sur son visage et lui faire FIGURE DE LA MORT SANS REGARD³²⁹.



³²⁹ Ne pas filmer en entier leur visage, ne pas rendre possible la reconnaissance des morts, cette contrainte imposée par les autorités n'était pas sans abonder en son sens, esthétique, pas sans participer de son propre désir-atténuation de voiler le visage individué de la mort. Pas de particulier ici, que des couleurs particulières, que des particularités de matériau. Esthétiser ainsi la mort, c'est la transformer et les morts en un objet, « étude des divers types de lumière réfléchis sur la peau, du fluide lumineux semblant danser avec la caméra » (CAMPER, Fred, dans *By Brakhage*, op. cit., p. 25), pour mieux, en ce ballet, l'apprivoiser. Art thérapeutique de l'homme-objet.

(Ainsi *sait-on faire une tête*, comme, dit-on orgueilleux de savoir-faire, on sait aussi, pour ce faire, *faire la bête*.) Me voir voir me devrait pourtant aussi vider de moi-même. « L'intuition romantique de l'art repose sur ceci que dans le penser du penser n'est comprise aucune conscience du Moi³³⁰. » Mais Brakhage tient trop à son vécu pour jamais cesser de le voir, et, fût-il même, ainsi qu'il le souhaita, sublimé-mythologisé, que jamais il n'eût dit : *me voyant voir vois-je encore seulement, est-ce bien mon expérience? et suis-je seulement moi?* Si sa grand'tentation d'abstraction consiste à voir plus loin, plus loin que le vu, c'est toujours pour mieux s'évader en cet acte-expérience, *action filming*, et en l'être – et le réel évider ainsi *pure esthétique*. De fait, il semble bien que son "réalisme" ontologique éprouve toujours ce *besoin*, cette *pulsion* de procéder à la décollation du réel, et ce, jusque, sur la table d'autopsie, les mains plongées dans la chair des morts. Les mains, bah! elles sont gantées, pas question de se les salir... et surtout pas à la matérialité brute.

Une fois abstraite, la matérialité des morts devient pure substance déshumanisée, matière première, et il peut, artiste, la manier, l'épandre, comme sang-non-plus-le-sang, sur sa palette-pellicule, et à partir d'elle créer ses mouvants tableaux-objets, jouissant d'en voir se former les formelles possibilités *inouïes* (c'est-à-dire moins inouïes que, regardées trop près, coloristes-impressionnistes, oui, de simples effets de chairs – jaunâtres, bleutées, écarlates, orangées, vert-de-gris, noires, mordorées, blafardes, tuméfiées, calcinées, lacérées, couvertes de plaies plus ou moins infectées, de meurtrissures coagulées – sans parler même d'effets d'organes ou de *pure intériorité*), oubliant toute basse matérialité, et l'horreur par la

³³⁰ BENJAMIN, Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, coll. « Champs essais », Paris, Flammarion, 2008, p. 73.

métaphore ou l'esthéticité toujours – *relevée*. La-vie-la-mort qui donne ainsi naissance à *de petites images s'assemblant, cultuelles, en rempart devant la réalité*, et répond à un désir impérieux, d'images-rempart — divine « volonté de savoir sur le fondement d'une volonté bien plus vive, de la volonté de ne-pas-savoir, d'incertitude, de non-vrai³³¹! » —, de domestiquer et de fuir le réel, dont Brakhage fit même l'aveu-dénégation, comme si, pour mieux pouvoir prévenir les objections, cette impulsion-tentation, il s'était cru la mater (ou s'en était convaincu), qu'elle n'avait pas simplement été reconduite et su trouver une autre métaphorique voie — *Et c'est encor la première... Et c'est là toujours la seule* —:

*There was a tremendous need, a drive in my thinking to superimpose with this material more metaphorical things, and that would have been using metaphor as evasion and as escape [je souligne]. As it is, all metaphor that arises, arises just exactly and very clearly as it does in every day life [comme si ce n'était pas sa perspective même et son insistance et sa marotte d'observateur-caméra qui — la semence de ce que j'ai en tête, je la trouve de toutes parts — faisaient se lever et figer en ses cadres ces métaphores d'enflure surdéterminantes]*³³²

comme si la vie elle-même émettait — et *tout est de plus en plus au figuré*, écrit Müller au sujet de la vie en la communauté abstraite — images-et-symboles, et quelle cruauté subreptice! quelle cruauté rentrée c'est! que de ciné-métaphoriser ainsi chair et vie et mort et vide! de transformer en objet par-delà même sa mort – la chair! à savoir : d'en faire *doublement* un objet! et, de surcroît, moins de révélation que de plaisir esthétique! de plaisir pour réifié! — « il ne veut pas s'instruire, le cochon, ni devenir meilleur. Il ne pense qu'à son plaisir³³³», c'est-à-dire : QU'À L'ACTE DE VOIR NE PAS VOIR — et là même où l'horreur à son

³³¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, *op. cit.*, p. 73.

³³² BRAKHAGE, *op. cit.*

³³³ BECKETT, *op. cit.*, p. 14.

sommet devait confiner – à l’insoutenable, je veux dire : quand, dans les dernières minutes du film, se mettent avec affectation à surchauffer à s’intensifier les images à singer angoissement la fin l’indicible, que nerveux le montage le devient à outrance – et nébuleux, que plus avant dans la charcuterie, tout se fait chatoyant d’impressions-excitations spasmodiques, que charpie *donnant en soi sur l’ouvert* des corps, tout se fait fugace et s’indétérmine et s’abstrait au point qu’on n’a plus même idée de ce qu’on voit, sinon que d’obombremments en obombremments on se voit ne plus du tout voir et matraqué d’images tant agrandies tant magnifiées,



et ce, à un rythme si effréné qu’on le sent bien — l’assaisonnement, stratégique, cathartique, onto-psychologique, est transparent³³⁴—, on ne sent pas comme l’on voudrait qu’on sente, on ne se sent pas comme Brakhage lui-même comme on aurait dû se sentir, c’est-à-dire : étourdi, oppressé, mais par quoi être happé ici? par le choc cathartique³³⁵ d’une beauté émanée de l’horreur? mais il n’est pas de choc, l’horreur seule, l’horreur nue, figurative, de la découpe

³³⁴ Pris tout entier dans ce paradoxe de vouloir transmettre *son* expérience cathartique et d’en témoigner comme si elle pouvait offrir un accès à l’être de la mort, Brakhage ne montre pas tant l’horreur, la cruauté qui se cache dans le réel, qu’il donne à voir comment, partant de la matérialité, l’on peut arriver à l’oblitérer.

³³⁵ La catharsis rabat l’art filmique à la fonctionnalité. Elle est le mouvement rétrograde-normalisateur qui, montrant l’horreur, la veut rédimier pour mieux l’apprivoiser – et s’apprivoiser ce faisant. L’effroi doit demeurer pourtant, qui, disait Brecht, est nécessaire à la connaissance. Les yeux de chair, je ne le dirai jamais assez, ne promettent pas la rédemption. Au contraire, « C’est de l’indignation, c’est de la révolte, c’est une course aux contradictions » (Chestov, Léon, *Les révélations de la mort, op. cit.*, p. 147), c’est tout le contraire de vouloir pacifier l’horreur en sa chair.

n’y suffit pas — *le réalisme devant sans cesse être réinventé* —, et la beauté, non figurative, des chairs et organes et sanies pas davantage, — c’est, de fait, l’absence de tension, c’est la froideur du gisant qu’exhale cette apothéose en laquelle l’horreur, l’abstraite beauté peinent à coexister – sur un même plan, celle-ci n’apparaissant d’ailleurs que comme arrachement-morcellement-évidement à l’ensemble anatomisé, que comme *fuite-évasion* de sa réalité et du travail sur lui effectué. Il ne s’agit décidément pas d’un objet *fortement polarisé* tel que, par exemple, des fleurs du mal, car ci-gît l’horreur, d’un côté, puis, de l’autre, de la chair « la teinte comme florale [*χρόαζ ἀνθηρὸν εἶδος*]³³⁶». Aucune polarisation, aucune hystérisation des images à vous poindre et écarteler. « [C]e sont, pour le dire comme Tchekhov, les roses sous lesquelles on veut cacher la pourriture³³⁷ ». Bacon disait le grand art impliquer un combat et de par son atteinte et remise en question appeler une résistance critique, mais ici pas de tension, pas besoin de résister — excepté à cette facilité, de ne pas voir —, on vous apprivoise, vous et la cruauté, en beaux effets de chair. L’abstraite magnification, l’escarpillement des corps, leur déchirure, le montage-éclair des stimuli, toute cette abstraction est aussi froide que la froideur des médecins-légistes.

*Then at the scene,
in great abstraction [par distraction-abstraction] they have glanced,
have turned away, and yawned.*

Sur la table de montage de Brakhage est réifié tout autant le cadavre du réel que sur la table de dissection — et en un film-objet qui de l’autopsie et de l’art moribond fait un ornement à se pacifier la chair, à vous transformer-atomiser de même que des cadavres.

³³⁶ PLUTARQUE, *On the Eating of the Flesh / De Esu Carnium*, dans *Moralia, Vol. XII*, coll. « Loeb Classical Library », Cambridge, Harvard University Press, 1957, p. 548-549.

³³⁷ TCHEKHOV, *Le Duel, et autres nouvelles*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1982, p. 67.

*

* *

Ornementation et cruauté : chair fleurée – chair fleurie.



Les mets décoratifs des siècles passés, qui présentent toutes espèces d'ornement pour faire apparaître plus savoureux les paons, les faisans et les homards, produisent sur moi l'effet inverse. C'est avec effroi que je parcours une exposition ayant trait à l'art culinaire, quand je pense que je devrais manger ces cadavres d'animaux farcis. Je mange du roast-beef pour ma part.

Adolf Loos

Il avait ainsi pu mieux souffrir, râler, crever ainsi qu'un bandit, ainsi qu'un chien, salement, bassement, en allant dans cette déchéance jusqu'au bout, jusqu'à l'ignominie de la pourriture, jusqu'à la dernière avanie du pus!

Joris-Karl Huysmans

Quelle cruauté — à masquer ainsi la cruauté — c'est! que, artisanale pacification, ce travail d'abstraction à même la chair écorchée fraîchement abattue – en passe de devenir viande! Et Franju l'a magistralement et cruellement redonnée à voir, rendant son horreur au procédé, bourgeois, du *fleurage à la lancette*, dont le propre est d'esthétiser les carcasses, « de façon à obtenir un tracé abstrait, qui n'est pas sans évoquer [...] le sable sculpté au râteau d'un jardin zen³³⁸», et ce, afin de rendre attrayantes et moins animales les chairs, d'en neutraliser-dulcifier l'horreur aux yeux de qui se peuvent payer le luxe rétrograde d'une telle viande d'aveuglement ornementée – et même, écrit Vialles, d'aveuglement *végétalisée*.

³³⁸ VIALLES, Noélie, *Le sang et la chair. Les abattoirs des pays de l'Adour*, op. cit., p. 64.

Un pareil plan (ci-haut) d'élévation-exposition du *boeuf écorché*, en réalité un cheval, se donne à lire non plus accalmie, mais trop humaine ambiguïté — davantage même que d'un cheval, fût-il d'angoisse —, propice à une identification déchirante, à déchirer le sans-destin-d'abattoir. L'impression esthétisante des fleurs, des stries en la chair, tout comme la traceuse kafkaïenne ornementait-suppliait bien davantage qu'elle n'écrivait la sentence, y est réinscrite en une élémentaire souffrance-agonie-sans-fin à étranger, à dé-trans-figurer de Passion l'abstraction – abstraction figurative plus proche de Bacon que de Rembrandt.

Au désir primitif d'ornementation du bourgeois répond ici — *le cheval est hissé à un chaable* — « le premier ornement qui a vu le jour, la croix³³⁹», chargée de tout son *pathosformel* sacrificiel. L'abstraction de la viande se voit ainsi, la douleur exacerbée par les marques de l'impassibilité, comme clouée-concrétisée, savoir : à même son abstraction (*dé*)figurée. « *J'ai toujours été très ému [je souligne] par les photos représentant les abattoirs et la viande, et pour moi, elles relèvent de très près de toute cette affaire qu'est la crucifixion³⁴⁰.*» Ramenant son objet et son spectateur à leur plus basse matérialité, cette crucifixion, qui n'entend rien racheter, discrédite en elle ses propres fleurs — « même l'arbre en fleur ment, dès l'instant où on le regarde fleurir en oubliant l'ombre du Mal³⁴¹», « cueillir des fleurs est devenu quelque chose de mal [*Blumenpflücken etwas Böses geworden*]³⁴²». Et plutôt qu'un Christ végétal-purulent à la Grünewald, elle refléurit une sorte de *fantôme de*

³³⁹ LOOS, Adolf, « Ornement et crime », dans *Ornement et crime, et autres textes, op. cit.*, p. 60.

³⁴⁰ BACON, Francis, *op. cit.*, p. 23.

³⁴¹ ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, coll. « Petite Bibliothèque Payot », Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 26.

³⁴² *Ibid.*, p. 152. Traduction modifiée.

chair où l'horreur de la viande se donne, oui, fantomatique, à voir et à éprouver – *apparition matérielle* par l'art de Franju captée, mais qui, en son champ de tensions, ne la crucifie aucunement. « C'est au moment précis où la vie est cernée par la mort qu'elle s'illumine des couleurs de la chair³⁴³». Ainsi renaît-elle ici-bas et refléurit-elle sous haute tension, dans la sensation de SUPPLICE SANS RÉDEMPTION DE SA VIANDE — « les œuvres de l'art ou de l'esprit [...] ne *se sauvent* et ne *nous sauvent* d'aucun mal ni d'aucune maladie³⁴⁴». Non pas, donc, les « fleurs de la Résurrection³⁴⁵», mais une résurrection de la chair, réifiée, ayant à souffrir de nouveau sa viande jusque-là anesthésiée.

Que peut-on souffrir, sinon, sans sa viande? et sentir et créer?

Bataille lui-même, comme méthode d'oraison, s'absorbait tout entier à se révolter la chair, en l'image de ce que l'abstraction avait pu trouver de plus ingénieux et cruel pour la morceler jusqu'à la mort en toute conscience. Il s'attachait à ressentir l'angoisse, par-delà la chair anesthésiée du supplicié, d'une autopsie vivante.

³⁴³ JÜNGER, Ernst, *Le boqueteau 125*, Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 83.

³⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, « Des images et des maux », dans *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 2012, p. 389.

³⁴⁵ CLAIRVAUX, Bernard, *L'Amour de Dieu. La grâce et le libre arbitre*, coll. « Sources chrétiennes », Paris, Cerf, 1993, p. 79.

Chapitre 6

**Le sans-viande de la création.
Chair châtiée et ascèse de l'homme technologique.
L'enregistrement et ses récifs :
récifs de la mise en image chez Adorno et Gould.**



*Faute d'aura, au moins éparpillons
nos effluves.*

Henri Michaux

*Le sublime idéaliste est l'empreinte de
l'apocryphe.*

Theodor W. Adorno

Si l'exécution musicale ne se manifeste jamais que sous la forme d'une reproduction, et c'est bien ce qu'affirme Adorno, qui ne s'arrête guère au caractère plus ambigu de certaines musiques, celui de la musique intuitive, par exemple³⁴⁶, qu'il n'a, il est vrai, que peu, voire

³⁴⁶ Je pense notamment aux quinze pièces formant le cycle *Aus den sieben Tagen* (écrites en 1968 et enregistrées au mois de mai 1968 et d'août 1969), dont le desideratum, pour le dire de façon adornienne, est de créer, de façon à ce qu'elle mette à distance son propre caractère de reproduction — et tente de le remettre en question —, une performance spontanée, directe, qui ne puisse non seulement jamais coïncider (puisque c'est impossible ici comme ailleurs), mais jamais même s'approcher d'aucune autre performance-reproduction de la même « partition », laquelle ne contient aucune notation musicale symbolique, ce qui était encore le cas dans la musique aléatoire de Stockhausen, notamment dans sa *Klavierstück XI*, mais consiste simplement en un texte : série de prescriptions musicales et méditatives imposant aux musiciens une atmosphère, un état spirituels, une série d'actes musicaux à exécuter *intuitivement*, voire des conditions matérielles assez extrêmes. Tentant ainsi d'atteindre à une forme de spontanéité musicale et de communion par la médiation-méditation d'un texte par les musiciens, Stockhausen, dans *Goldstaub*, quatorzième pièce de ce cycle, les soumet (et s'y soumet lui-même) à une discipline de fer rituelle; de sorte que cette spontanéité et cette communion musicales naissent d'une contrainte plus grande encore que celle à laquelle la partition classique nous avait habitués, sont dictées par des exigences radicales, expérience-limite où l'individualité s'abîme en soi-même — tout en faisant fi de soi-même — au sein du rituel avant de témoigner, dans la musique ritualisée, d'une plus grande liberté d'exécution, dont je ne sais, en vertu de cela même, si l'on peut encore affirmer à son propos, je veux dire : de cette liberté-intuition, qu'elle est subjective, quoique l'on ne puisse, en contrepartie, lui attribuer un caractère (pleinement) objectif : « Vis complètement seul durant quatre jours / sans nourriture / dans le silence complet, bougeant le moins possible / dors aussi peu que cela t'est nécessaire / pense aussi peu que possible / après quatre jours, tard dans la nuit / sans conversation préliminaire / joue des notes simples / SANS PENSER aux notes auxquelles tu joues / ferme tes yeux / écoute ».

peut-être pas connue, d'une reproduction par un sujet pensant médiatisée, dans le cas d'une exécution intérieure, cette façon *d'entendre l'architecture de la musique, en ne l'écoutant qu'à l'aide de la partition et dans le plus grand silence ambiant possible*, ou, dans le cas (le plus simple) de l'exécution extérieure, par le corps d'un tel sujet pensant, et qu'il n'y a en ce sens, je veux dire : au sens originaire, *pas d'original*, car ce serait une erreur, erreur de l'interprétation musicale historiciste voulant épurer la musique de la subjectivité de l'interprète, de poser l'identité de l'original et de la partition, qui « Jamais, à aucun endroit, [...] n'est identique à l'œuvre³⁴⁷», — la reproduction technique / électrique de la musique, quant à elle, cette *électrocution* de la musique : sa captation par l'oreille électrique qu'est le microphone et sa retransmission, différée ou instantanée, par la bouche d'ampères des haut-parleurs, détermine un tout autre type d'exécution musicale. Allant bien au-delà d'une simple altération, altération de la reproduction première dans sa structure interne et qu'Adorno a soulignée dans le cas de « l'électrocution de la symphonie par la radio [*the "electrocution" of symphony by radio*]³⁴⁸», elle l'*exécute* bel et bien, cette reproduction-exécution dite naturelle et tenant lieu d'original, cette reproduction-exécution du concert, du direct, et ce, si bien que, « succombant au stade actuel du développement technique³⁴⁹», celle-ci est par celle-là rendue caduque, obsolète. À ce réel fugace de la reproduction première, qui, pour obsolète qu'il soit, ne peut disparaître complètement en tant que mode de reproduction musicale, à sa condition

³⁴⁷ ADORNO, Theodor W., « Bach défendu contre ses amateurs », dans *Prismes. Critique de la culture et de la société*, coll. « Critique de la politique Payot », Paris, Payot, 2003, p. 148.

³⁴⁸ *Id.*, « The Radio Symphony : An Experiment in Theory », dans *Essays on Music*, Berkeley, UC Press, 2002, p. 264.

³⁴⁹ *Id.*, « Physiognomonie de la radio », dans *Current of Music. Éléments pour une théorie de la radio*, coll. « Pensée allemande et européenne », Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 126.

de survivance-obsolescence, survit seule la reproduction technique. Et pas plus qu'elle « ne ménage aucune issue susceptible de mener à une culture musicale inaltérée³⁵⁰», elle ne coïncide avec celui-ci, mais comme un parasite s'en nourrit, se nourrit de ce dont elle est la reproduction, tout en nourrissant intérieurement le désir de s'en détacher : de se détacher de cette *existence parasitaire*.

Lorsqu'il affirmait « la reproduction technique [...] plus indépendante de l'original que la reproduction manuelle³⁵¹», Benjamin, dont le propos visait à souligner les nouvelles possibilités offertes par la reproduction technique, possibilités aspirant à s'émanciper de la *simple* fonction de reproduction, indiquait aussi, par là, quelque chose comme un désir parricide d'autonomie chez le moyen de reproduction technique, qui sait sa vie, sa vraie vie, sa vie indépendante, cette *seconde vie* exiger une première mort, être elle-même un produit de l'*exécution* de l'original et de sa propre *exécution-libération* en tant que reproduction de la (re)production qu'est l'original : voilà bien ce qu'implique la *destruction de l'aura*. Que l'électrocution musicale³⁵² mette, à proprement parler, à mort l'*événement* sonore, qu'elle s'en prenne à son unicité, à son immédiateté, à son authenticité, à son être-ici-et-maintenant, soit! mais ce n'est là que son versant destructeur; l'autre, qui procède de cette même destruction et en est inséparable, tend quant à lui à modifier la (re)production même du phénomène musical. L'*exécution* donc, ou plutôt l'assurance de la subir, agit sur l'*exécution*. Se sachant déjà

³⁵⁰ ADORNO, Theodor W., *op. cit.*, p. 87.

³⁵¹ BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres III*, « Folio essais », Paris, Gallimard, 2000, p. 274.

³⁵² Si j'ai tenu à maintenir jusqu'ici une certaine ambiguïté entre transmission radiophonique instantanée et enregistrement sonore, c'est à ce dernier que je me rapporte tout particulièrement dans ce passage (avant de rétablir l'ambiguïté par la suite), puisque, en s'attaquant à la *pseudo-immédiateté*, comme l'appelle Adorno, il représente la quintessence de la *destruction de l'aura*.

caduque bien avant que d'être, et sachant, dès lors, son être *exécuté* d'avance, appelé du moins à l'être, celle-ci n'a, en un sens, plus à avoir *réellement* lieu, plus à être *authentique*; elle se plie à son devenir-médiatisé au sein duquel l'authenticité se résorbe inéluctablement, à son être-comme-déjà-traversé-par-le-courant et n'a, par conséquent, plus à jouer le jeu de l'imitation-se-donnant-pour-l'original.

C'est à cette fidélité à l'original dont est empreinte l'exécution — fidélité impossible — que la reproduction technique / électrique doit de faillir dangereusement. Je veux dire par là que cette faillite est dangereuse non pas tant pour cette technique que pour nous; qu'en cherchant à masquer cette faillite : le fait que ce ne soit pas l'événement sonore lui-même qui soit transmis, mais une image sonore phénoménologiquement et, par conséquent, essentiellement différente de celui-ci et déterminant d'autres réactions psychologiques (et c'est à démontrer cela qu'Adorno s'évertue dans sa *Physiognomonie de la radio*), qu'en cherchant à la masquer sous le couvert de l'identité, la reproduction participe de notre asservissement à l'illusion. Illusion entre fiction et réalité qui ne peut qu'endormir le penser par l'image — « ce n'est que sans image qu'il faudrait penser l'objet dans son intégrité³⁵³ » — et nous laisser à la

³⁵³ ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, coll. « Petite Bibliothèque Payot », Paris, 2003, Éditions Payot & Rivages, p. 252.

merci de qui la contrôle, elle, cette image³⁵⁴. Qu'il soit impossible de penser un objet dans son intégrité, idéal certes désirable quoique irréalisable en face duquel il faut sans cesse, comme témoin de la vérité de notre expérience de pensée, ressentir notre insuffisance, voilà bien l'impossibilité que l'image en vertu de sa *nature* — « l'impossibilité d'une telle image [d'une

³⁵⁴ L'idée de la disparité entre l'original et sa reproduction — dont nous ne prenons pas suffisamment conscience, et dont la retransmission d'une simple voix au téléphone et notre hésitation plus ou moins fréquente quant à l'identité de l'interlocuteur ont dû nous donner une certaine habitude, si ce n'est que l'habitude endort la conscience — ou, plus précisément, l'idée que, dans la confusion entre les deux, la reproduction technique, plus indépendante, et dont la puissance sonore fantomatique submerge l'individu, prenne le dessus et aille à l'encontre du *réel*, cette idée même est à la base du *Testament du docteur Mabuse* (1933) de Fritz Lang, son deuxième film parlant, et le premier à aborder le problème de la voix médiatisée, de son autorité, etc., et ce, à un moment où la voix de Hitler rendue surpuissante et ubiquitaire par le dispositif microphonique et radiophonique lui permet de noyer de paroles les foules venues l'écouter, de s'introduire par effraction là où de prime abord elle n'était pas invitée, violant l'intimité de chacun. Et c'est bien la reproduction technique d'une voix, qui par une sorte de mécanisme radiophonique, qui par le biais du téléphone, qui par l'entremise du disque, voix d'un directeur d'asile possédé par l'esprit du docteur Mabuse (criminel notoire devenu fou auquel Lang attribue sous une forme modifiée : *Herrschaft des Verbrechens*, les desseins terroristes du nazisme), c'est-à-dire déjà en elle-même reproduction, — c'est la reproduction technique de cette voix, disais-je, que le gang de Mabuse reconnaît comme *la* voix de son chef, gang auquel celui-ci n'est jamais apparu en chair et en os, mais toujours, à l'insu des membres, dans une mise en scène acoustico-théâtrale où sa voix reproduite, et je devrais même plutôt dire : la puissance de cette voix reproduite hors la chair suffit à donner corps à son image, à donner vie à son image-corps, ombre de forme humaine contre un rideau projetée. Que dis-je : non seulement à lui insuffler la vie, mais surtout à la doter d'une grande autorité — sur la viande libre, sur qui, réifié, conspire à son insu avec les choses. Intrusion de cette voix au caractère tactile qui vient détruire la sphère privée de chaque criminel — c'est dans cette optique que l'on peut comprendre, je crois, le rôle que joue l'histoire d'amour (et son impossibilité) dans le film — et, sapant en eux l'espace nécessaire au penser, les transforme en instruments au service d'un dessein qu'ils ne comprennent pas et auquel, en sans-destin d'abattoir, ils obéissent aveuglément; je pense ici à l'affirmation d'Adorno, dans *Physiognomie de la radio*, selon laquelle *la voix de la radio* (et ses accents criards — Adorno écrit cet essai en 1940 et, quoique la radio ait bien évolué depuis, le son criard de sa voix, il est encore possible de l'entendre sous une forme modifiée et améliorée dans certaine transmission directe effectuée hors des studios, comme celle faite par un animateur-réclame « en direct du grand marché continuels aux bestiaux ») ressemblerait à s'y méprendre à celle d'un dictateur en ce qu'elle figure « le mécanisme social sous-jacent au mécanisme technique qui mène à [la] disproportion [entre la sphère privée et cette force sociale totalitaire qui la dynamite] » (*Id.*, « Physiognomie de la radio », *op. cit.*, p. 101-102), et pourrait « se dispenser de passer par les stades intermédiaires d'impression — stades d'objectivisation — qui contribuent à clarifier la distinction entre fiction et réalité » (*Ibid.*, p. 68). La voix reproduite de « Mabuse » lui donnant « plus de présence qu'un événement réel » (*Ibid.*, p. 107) et, par conséquent, une autorité plus grande, plus grande encore que ne le permet une voix véritable — et cela, Lang le donne à voir lorsqu'un membre du gang de Mabuse, l'entendant parler *en personne*, ne reconnaît pas du tout à sa voix le directeur d'asile comme son patron, mais n'arrive à l'identifier comme tel qu'au moment où il l'entend *en enregistrement* —, Lang dépeint le pouvoir pernicieux de la reproduction technique sur des gens croyant se trouver devant la chose même, des gens à qui la disparité échappe et qui, aveuglément, obéissent aux ordres transmis par ce qui s'avère un fantôme, se soumettent, sans même se questionner sur sa nature, à une image sonore cherchant à les contrôler, les confinant à sa propre irrationalité destructrice, et qui veut tenir caché — c'est le rôle du rideau dans le film — sa médiatisation et, de cette manière, comme l'affirme Anders dans *L'Obsolescence de l'homme*, « recouvrir le réel » (ANDERS, *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Paris, Éditions de l'encyclopédie des nuisances, 2002, p. 176), se faire passer pour lui, empêcher à la fois la vision exacte du monde et cette impossibilité, elle aussi exacte, de se le bien représenter. Caractère trompeur de l'image, danger de l'illusion de proximité, ce sont là *les récifs* de la reproduction technique imitative.

image faisant justice à quoi que ce soit]³⁵⁵», écrit Adorno, puisque l'image n'est pas un témoin objectif du réel, n'est *jamais* une image juste, mais, pour reprendre le *Witz* de Godard, *juste une image* — aspire à rendre impossible. Le *Bilderverbot* chez Adorno s'explique de par cette conviction, partagée par Anders, que, comme c'était le cas pour les anciennes idoles et les mythes, l'image et la possession matérialiste de et par l'image, en s'immiscant entre l'objet et le sujet, donnant à ce dernier, par sa grande mobilité, une impression d'immédiateté, se

³⁵⁵ *Id.*, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989, p.96.

substituent au réel ainsi qu'à sa compréhension³⁵⁶ et favorisent davantage l'instrumentalisation, la réification de l'homme que sa libération. S'inscrivant à l'intérieur d'une réflexion esthétique, philosophique et politique, cette interdiction ne s'avère évidemment pas interdiction de toute image. Comme « Les images esthétiques sont soumises à

³⁵⁶ Un (autre) exemple cinématographique de ce régime illusoire de l'image pourrait être celui, parodique, où, dans *Les Carabiniers*, deux idiots, Ulysse et Michel-Ange — la grandeur de l'art et du monde réduite à l'idiotie —, partis à la guerre piller, violer, tuer et faire fortune rapportent finalement à leur femme tout ce qu'ils ont possédé / croient posséder, c'est-à-dire reviennent avec, pour toute richesse, des images : cartes postales et photos touristiques de partout dans le monde, de toutes les époques, classées avec *de l'ordre et de la méthode* comme si c'était une sorte d'encyclopédie, non pas tant de la connaissance par l'image, mais de la méconnaissance du réel par sa possession *dans* l'image (une encyclopédie de soi-disant expériences interdisant la connaissance, comparable à la compote-muzak chez Gould), réel réifié où tout s'équivaut : *les monuments, les moyens de transport, les magasins, les œuvres d'art, l'industrie, richesses de la nature*, etc., chaque catégorie classée en sous-catégories, énumération évoquant à dessein Borges, en en détournant le sens. Godard dans ce film interdit toute identification du spectateur à ce qui est représenté (là où, chez Lang, il était encore possible d'être *diverti* par le mystère, l'intrigue policière), cette méprise entre réalité et fiction, méprise-idiotie incarnée dans la célèbre scène où Michel-Ange à sa première visite au cinéma, d'abord épeuré, ensuite attiré par elle, tentant de la caresser et d'y entrer, se heurte à l'image cinématographique, qui, dans le cas de ce film, celui de Godard et non plus du film dans le film, est composée d'images d'archives, comme l'avait fait Rossellini dans *Paisà*, et de fragments fictionnels à l'apparence volontairement enlaidie et documentaire se signalant sans cesse comme grotesques, signalant sans cesse leur imposture — à la *Jarry rencontre Brecht*. Ainsi, Godard donne à voir la manière dont les frontières quoique visibles entre fiction et documentaire s'abolissent à l'écran — « c'est la même chose, je ne fais pas la différence » (GODARD, Jean-Luc, cité dans Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, coll. « Paradoxe », Paris, *Les Éditions de Minuit*, 2003, p. 174) — et tout particulièrement dans ce film baptisé un *conte de faits*, où la juxtaposition attaque les faits tout autant que le conte. Les faits étant à l'écran ce qu'y sont les fées, je veux dire : inauthentiques, le conte en question, conte de guerre redonnant aux faits *par les fées du montage et de la fiction mise à distance* une idée de l'horreur guerrière, voire de la banalité de l'horreur, laquelle s'était émoussée dans l'image documentaire montée comme une fiction, ne tire pas sa validité d'une imitation du monde, mais simplement, par sa négativité, son caractère fragmentaire, artificiel, entre-deux, *malaisant*, se contente d'en montrer toute la brutalité, l'absurdité. Renoncer aux images et films documentaires en vertu de leur insuffisance serait futile, mieux vaut, tout en étant conscient de cette insuffisance, les utiliser comme *pièces à conviction pour le procès de l'histoire*, et c'est ce que fait, à cet égard, Godard dont la technique atteint des sommets dans *Histoire(s) du cinéma*, juxtaposant — sorte de *Nebeneinander* où l'entre-espace se forme à même l'écran —, et par la mise en relation du collage-montage et par l'interpénétration et par la surimpression, des images d'archives avec des reproductions d'œuvres d'art, des scènes de cinéma, des citations, des jeux d'écriture, de la musique, des paroles, et ce, dans un mouvement qui les dénature pour leur être plus fidèle encore, qui crée du sens à force de le faire fuir et empêche le culte de l'image par le brouillage, le déplacement qu'il leur fait subir : il crée des images esthétiques-historiques *ne faisant ainsi pas image*. Didi-Huberman résume ceci en écrivant que l'image, chez Godard, « permet de mieux *en parler sans avoir à le dire* » (*Ibid.*, p. 168).

l'interdiction des images³⁵⁷», leur défi, en tant qu'elles sont bel et bien images, est de *ne pas faire image*, de n'en avoir ni la fonction ni les caractéristiques : « Ressemblance à soi³⁵⁸», miroir de sa propre substance fragmentaire, mutilée et pas image d'autre chose, c'est ainsi, du moins idéalement, que l'œuvre ou les images esthétiques arrivent à en dire plus long sur le réel sans charrier les scories d'une propagande dont l'image (impliquant toujours une perspective) est le véhicule, à le *redoubler* sans jamais atténuer la noirceur de ses *Lumières* — et, attendu que, contrairement à la peinture et l'écriture, elle se peut passer complètement de l'image, qu'elle ne relève pas de la représentation, ce que, faisant référence au *monde redoublé* de Schopenhauer, il indique, la musique apparaît donc à Adorno comme l'art le plus haut et le redoublement le plus pur : une image du monde parfaite de ne faire pas image, de ne faire pas image et de pourtant *prendre tout autour d'elle et le suer et le restituer* à la perfection.

Étalon à partir duquel Adorno se permet de juger l'art moderne; sorte d'esthétique négative — au sens où l'on peut parler d'une théologie négative sécularisée — où l'utopie, le concept adornien le plus étroitement associé à cette interdiction et en face duquel il prend tout son sens, ne se donne à voir que dans la négativité, dans l'abstraction, dans la figuration non-figurative; le *Bilderverbot* s'attaque à toute apparence (de plénitude), à toute image (de l'utopie), à toute *promesse de bonheur*, à tout *art léger* qui viendrait recouvrir de son *faux bonheur* la souffrance et les horreurs de l'histoire récente. S'il s'agit certes d'un concept d'une grande richesse, permettant non seulement, quoique de façon un peu trop générale — car même sous la forme sécularisée du *matérialisme sans images*, sa vérité dite historico-

³⁵⁷ ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, op. cit., p. 140.

³⁵⁸ *Ibid.*

philosophique se détache difficilement de ce dont elle est l'origine, je veux dire : de la révélation divine d'une vérité anhistorique à laquelle l'histoire n'a su, voire pas voulu se soumettre —, et à partir de critères qui leur sont extérieurs, d'évaluer les œuvres d'art selon cette manière qu'elles ont de résister (ou dont elles tentent de résister) à ce qui porte maintenant le nom de culture, alors qu'Adorno écrit ceci : « Depuis que la composition se mesure uniquement sur la structure propre de chaque œuvre et non sur des exigences générales et tacitement acceptés, il n'est plus possible d'apprendre une fois pour toutes à distinguer la bonne musique de la mauvaise³⁵⁹», qui pourrait nous porter à croire qu'Adorno souvent se facilite la tâche, malgré l'analyse structurelle rigoureuse qui les sous-tend, et sous couvert d'une primauté qu'il dit accorder au particulier, en assénant ses critiques esthétiques depuis et conformément à un parti pris théorique extérieur aux œuvres — le *Bilderverbot* comme parti pris de résistance —, parti pris sous lequel il a effectivement subsumé l'art et par lequel sa souveraineté a été instrumentalisée (même si c'est pas sous la forme exacte d'un modèle), sa multiplicité fonctionnelle bafouée, et ce, parce que l'art, selon lui, n'est jamais indépendant, jamais un art pur, mais que cette souveraineté qui lui est chère, il ne peut l'acquérir qu'en se mesurant avec une société qui la refuse, avec le matériau qu'elle met à sa disposition, et que son absence de fonction, chèrement gagnée, utopique, s'avère sa réelle fonction, sa sacrificielle fonction d'opposition, dont on ne peut cependant dénier la noblesse en ce que, de par ce sacrifice même, elle en appelle à la « résurrection de la chair³⁶⁰» contre la *mer de la réification* et contre l'idéalisme voulant désincarner l'esprit et instrumentaliser le corps;

³⁵⁹ *Id.*, *Philosophie de la nouvelle musique*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1962, p. 18.

³⁶⁰ *Id.*, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 252.

permettant non seulement de bien jauger la manière dont l'*industrie culturelle* nous méduse sous une abondance d'images *naissant et s'évanouissant au moindre geste* comme autant de cultes périssables nous menant chaque fois à *éviter et l'effort et l'ennui*, et aboutissant inmanquablement au *statu quo*; mais surtout de penser ce qui fonde l'attitude ambivalente d'Adorno par rapport à la reproduction technique de la musique, laquelle ne doit pas faire image de cela même qui échappe à toute image, — l'on ne peut malgré tout s'empêcher de ressentir un certain malaise devant ce relent d'autorité divine, et ce, à une époque où l'image est omniprésente, et où davantage qu'à une telle proscription, elle-même une utopie, davantage qu'à cette utopie faisant fi de ce que l'image a tout de même permis comme avancées et connaissances, étant, par exemple, à même de révéler des aspects du réel jusque-là inouïs, de ce que l'image comme *perspective* est parfois tout ce qui nous reste, sinon comme témoin fidèle, du moins comme preuve ambivalente du passé — et je songe ici, entre autres, aux *quatre bouts de pellicules arrachés à l'enfer* à propos desquels a écrit Didi-Huberman —, comme témoignage historique donnant afin de ne le pas mythifier juste assez de concrétude à l'inenvisageable, mais sans doute Adorno, conscient de ce qu'il n'y a pas d'issue au stade actuel du développement, pensait surtout cette utopie comme forme de résistance à nos sociétés capitalistes et fascistes, à l'industrie culturelle qui elle-même confine au totalitarisme, au pouvoir *naturellement* illusoire de l'image, et comme nécessaire à une théorie de la connaissance exigeant, là où c'est possible, l'expérience directe de l'objet ou de la chose plutôt que celle d'un ersatz ne pouvant mener à son essence, sans doute pensait-il à cela davantage qu'à une simple proscription, car davantage qu'à celle-ci, disais-je, qui comme toute interdiction divine exhorte quiconque d'obéir en toute innocence plutôt que de favoriser

le savoir — cette chute —, c'est à une intelligence de l'image, à une intelligence sapant sa toute-puissance que nous devrions souscrire, intelligence que le *Bilderverbot* permet de mieux circonscrire et que Godard est à même de représenter, lui qui a, de fait, assoupli cet interdit tout en en préservant la primauté esthétique, celle de l'abstraction³⁶¹ — en vue de penser l'impensable coexistent, chez Godard, et en une opposition plus que fertile, l'interdit de l'image et la suprématie des images esthétiques.

Soumettre la reproduction musicale au *Bilderverbot* signifie pour Adorno refuser « la perte de réalité³⁶²» de la musique et sa conséquence : l'impossibilité d'en faire l'expérience authentique, phénomènes tous deux par la fidélité à l'original entraînés, ou, encore, c'est refuser ce qu'il appelle le *caractère pictural* de la musique reproduite : le fait qu'elle « sonne [...] comme une image de musique³⁶³» alors que sa réalité serait de toucher effectivement l'auditeur sans recourir à la représentation, sans références directes au monde extérieur. Reproduire sans faire image donc, reproduire sans qu'il y ait rapport à un original. Pensant, dans ses études sur la radio, à un moyen pour celle-ci d'échapper à ce qu'elle (re)produit sans cesse tout en la rendant caduque : *l'institution d'une relation entre original et reproduction*, Adorno en vient à cette idée, empruntée à la nouvelle musique, de « "jouer du courant électrique" de la radio comme on joue du piano ou du violon³⁶⁴», c'est-à-dire d'en faire

³⁶¹ Le montage, les collages, la surimpression donnent, chez Godard, un caractère abstrait à tout ce qui pourrait faire image.

³⁶² *Id.*, « Physiognomonie de la radio », *op. cit.*, p. 164.

³⁶³ *Ibid.*, p. 164.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 160.

l'« auto-manifestation de son propre contenu³⁶⁵», idée qui, bien qu'il la juge rapidement comme un idéal irréalisable, ne prendra tout son sens, et peut-être parce que la vérité de la radio en tant qu'instrument est de faire ce à quoi déjà elle excelle, je veux dire : contrôler techniquement la masse — les ondes n'ont-elles pas bientôt servi à communiquer des ordres aux masses de soldats —, que dans le domaine de l'enregistrement³⁶⁶. Reproduire musicalement sans faire image ne s'avère possible que si l'on cesse et l'imitation — « futilité de l'émulation des sonorités de la salle de concert [*the futility of emulating concert hall sonorities*]³⁶⁷» — et « la limitation délibérée des techniques particulières au studio [*deliberate limitation of studio techniques*]³⁶⁸»; que si l'on se permet d'être infidèle au mode d'exécution de l'original-appelé-à-être-exécuté et d'infléchir³⁶⁹ — tel un peintre n'hésitant pas, de son côté, à agir sur les couleurs, à les dénaturer — les sonorités jusqu'à atteindre à un résultat *parfait*; que si l'on s'accorde le droit, qu'on doit également accorder à la technique

³⁶⁵ HULLOT-KENTOR, Robert, « Second sauvetage », dans *Current of Music*, *op. cit.*, p. 32.

³⁶⁶ Et, conséquemment, son avis quant à l'effet pernicieux de la radio sur l'écoute et sur la standardisation des goûts ne changera guère jusqu'à sa mort. Car si le disque radiodiffusé demeure selon lui un événement d'ordre radiophonique, avec tous les défauts que cela comporte, et même s'il contribue à débarrasser la radio de l'illusion de proximité, du direct qu'elle favorise, il ne change pas essentiellement ce fait : que la radio institue une relation entre original et reproduction. Le disque s'apparente maintenant à l'*original*, et sa radiodiffusion, qui en apparaît comme l'image et affecte du coup sa qualité, participe du culte de l'original, n'est que l'existence-réclame de cet original *en série* que l'on cherche à nous vendre et dont on peut avoir la certitude que l'ambivalence de son *hic et nunc* est facilement accessible au magasin le plus près.

³⁶⁷ GOULD, Glenn, « *The Prospects of Recordings* », dans *The Glenn Gould Reader*, Toronto, Key Porter Books, 1990, p. 334. Parce que celle de Bruno Monsaingeon (voir bibliographie), qui m'a en quelque sorte servi de repoussoir, en travestit souvent des aspects essentiels, va jusqu'à leur ajouter des éléments étrangers puis à en élaguer d'autres, parfois même des paragraphes entiers — ce en quoi elle n'est que trop française —, je donnerai ici ma propre traduction des essais de Gould, traduction accompagnée de l'original anglais.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ ADORNO, Theodor W., « Physiognomonie de la radio », *op. cit.*, p. 113.

d'enregistrement, de faire ce que tout art (ou presque) fait sans broncher, et pas seulement, comme le croit Gould, la technologie : le droit d'« être malhonnête en un sens créateur³⁷⁰». L'infidélité à l'original, cette inauthenticité défendue par Adorno et Gould, et dont je ne voudrais toutefois pas donner l'impression qu'elle soit, chez ce dernier, liée à l'interdit mosaïque de la représentation — bien au contraire, j'y reviendrai —, apparaît précisément comme la voie (sinon la voix) de la haute-fidélité. Elle est la voie royale de l'autonomisation de l'enregistrement. Royale? ou, devrais-je plutôt dire, avec Adorno, *révolutionnaire* — et « le mot de révolution n'est pas trop fort³⁷¹». Elle en est la voie révolutionnaire en ce que « l'ensemble de la littérature musicale [...] *pourrait* devenir accessible, *sous son visage vraiment authentique* [je souligne : *recht authentischer Gestalt*], à des auditeurs qui voudraient

³⁷⁰ GOULD, Glenn, « Music and Technology », dans *The Glenn Gould Reader*, op. cit., p. 354. « *I had learned the first lesson of technology; I had learned to be creatively dishonest.* » Encore faut-il que cette malhonnêteté ne serve ni illusion ni idéologie, que l'inauthenticité soit manière, médiatement objectivée, de parvenir au plus près de la *vérité*.

³⁷¹ ADORNO, Theodor W., « Opéra et disque longue durée », dans *Cahiers de l'IRCAM. Recherche et musique*, n° 7, 1995, p. 150.

l'écouter et l'étudier au moment qui leur conviendrait³⁷²». C'est-à-dire dire que l'inauthenticité de l'enregistrement se donnerait à voir et à entendre comme la voie et d'une nouvelle perspective sur l'histoire de la musique et d'une *nouvelle* authenticité (n'ayant rien à voir avec l'*Eigentlichkeit*) de l'expérience musicale, au sein de laquelle la logique, l'organisation musicales apparaîtraient bien plus clairement et de façon plus convaincante —

³⁷² *Ibid.* Plus de quarante années se sont écoulées entre l'un des premiers articles d'Adorno sur le gramophone, *Nadelkurven* (1927), et celui-ci (1969). Tout ce temps lui aura été nécessaire pour ratifier les potentialités de l'enregistrement (et encore, il faut le remarquer : c'est au conditionnel qu'il le fait) par rapport à la transmission radiophonique qui lui apparaît encore comme « pâle cliché » (*Ibid.*, p. 151), potentialités dont seul le disque longue durée, ayant lui-même été introduit en 1949 par Columbia Records, et la stéréophonie, inventée en 1931 pour n'être commercialisée avec succès qu'en 1958, auront pu le convaincre; de même, tout ce temps lui aura été nécessaire à penser la particularité formelle du disque — comme « perception de l'ordre de la lecture [...] ici mise à l'honneur en tant que forme de figures sonores » (*Ibid.*, p. 151) —, à considérer dans toute son ampleur cette hypothèse déjà ébauchée dans *La forme du disque* (1934). *Indexées sur l'histoire*, comme il aime à le dire lui-même, ses études sur la reproduction musicale montrent sa pensée en constante évolution, pensée dont la négativité, attendu qu'elle réfléchit les lacunes d'un médium lui aussi en constante évolution, ne relève pas tant de la condamnation que d'une incitation « au développement de ses possibilités, qui devraient s'effectuer avec l'aide du criticisme » (*Id.*, « Physiognomonie de la radio », *op. cit.*, p. 84). Comprendre l'évolution de la pensée adornienne — qui n'est pas sans contradictions —, faire une juste synthèse entre son criticisme et le moment où la réification musicale (et l'intimité qu'elle permet) est devenue, ou peut devenir promesse d'authenticité (sans toutefois aplanir les contradictions insolubles en présence desquelles m'ont mis la pensée adornienne, la société et la technique), c'est-à-dire se faire une idée du chemin que peut emprunter la réification qu'est la reproduction musicale de façon à ce qu'elle s'assimile, je veux dire : sans empêcher l'expérience authentique de la musique, et sans perdre de vue que la technique n'est pas sans nous affecter directement, à ladite voie révolutionnaire, c'est là la tâche exigée par cet essai, lequel s'intéresse au passé de la pensée sur l'enregistrement — à ce que d'aucuns pourraient appeler *le dépassé* — comme à une prémisse nécessaire ne serait-ce que pour penser la réification musicale contemporaine et le voile d'immatérialité dont la couvre le médium numérique, bien plus à risque de nous chosifier que, chose à tout faire (son, image, texte, vidéo), il n'a lui-même, quand on ne lui donne pas la forme artificielle d'un livre au sein d'un appareil fourre-tout, presque plus l'air d'une chose. Notons toutefois que si la réification musicale est susceptible de favoriser celle de l'homme, celle-ci n'est pas le seul fait de celle-là, qui ne fait qu'accentuer (que risquer d'accentuer), mais quelle accentuation! un potentiel déjà présent dans la musique bien avant que d'être reproduite, potentiel de domestication de la musique domestiquée (réduite à sa plus simple expression plutôt que souveraine) dont il nous est permis de voir les effets ancestraux par l'usage qu'entre autres en faisait pour *uniformiser les hommes* la Chine : *les empereurs de Chine d'autrefois* — écrit Michaux dans *Un certain phénomène qu'on appelle la musique — donnaient le Jour de l'An la note sur laquelle, pendant toute l'année à venir, l'Empire devait être accordé, harmonisé, tenu dans l'union. Seule avec les rites, la musique pouvait, pensaient-ils, retenir la masse des gouvernés.*

³⁷³ GOULD, Glenn, « *The Prospects of Recordings* », *op. cit.*, p. 332.

« *a more cogent experience*³⁷³ » — qu'en concert, contribuant à une plus grande connaissance esthétique.

Mais il ne s'agit pas simplement de se jeter tête baissée dans une inauthenticité menant à une authenticité autre, comme si cette inauthenticité se donnait en gage de fidélité, était bonne en soi et qu'il ne pouvait en exister différentes déclinaisons, comme si cela ne comportait aucun danger de noyade pour l'homme de faire confiance à ce que, reprenant l'expression du théologien Jean Lemoyne, Gould appelle *charité de la machine*, son potentiel d'idéalisation — lequel est d'autant plus chrétien et *moral* (au sens où l'entend Gould) qu'il sacrifie le très bas, c'est-à-dire le corps (l'animalité du corps) à l'idéal, qu'il avande d'idéal jusqu'à sa chair —, comme si rien de mal maintenant ne risquait plus d'atteindre l'homme, voire comme si, ainsi que l'affirme Adorno, le mal n'était pas déjà fait, que les maux de la radiodiffusion ou de la musique populaire, maux tant décriés par lui sous la rubrique de *l'atomisation de l'écoute*, n'avaient pas déjà irrémédiablement gâté la capacité d'écoute des masses. Aussi près que Gould puisse, à certains égards, mais surtout dans sa pratique, paraître de la pensée adornienne, ce n'est que faux-semblant : sa pensée témoigne, lorsque — comme il le dit lui-même —, se faisant gentilhomme, il s'élève à hauteur spéculative³⁷⁴ (viande libre dans les hauteurs), d'une naïveté progressiste similaire de par certains aspects — dans sa défense de la muzak, entre autres — à celle qu'Adorno a dénoncée dans les théories de Benjamin ou de Lazarsfeld. Les perspectives mêmes selon lesquelles il envisage

³⁷⁴ *Id.*, « *The Grass Is Always Greener in the Outtakes : An Experiment in Listening* », dans *The Glenn Gould Reader*, *op. cit.*, p. 359. « *I have always tried to elevate the argument to the level of abstract speculation. Indeed, I still think that a reasoned exegesis is the proper gentleman's response.* »

l'enregistrement, toujours d'en haut, si j'ose dire, toujours du royaume de l'esprit, de l'éther des idées, l'abstraient, cet enregistrement, de ce que lui-même croit n'être, ou du moins semble croire telles, que vulgaires contingences : de sa matérialité³⁷⁵ et, surtout, de sa relation au système qui le produit, et masquent par là le paysage : territoire accidenté, océan affolé, au milieu duquel il se tient. « Un navigateur, écrit Adorno, qui n'en verrait pas les récifs [de cette mer menaçante de la réification] et se laisserait fasciner par sa splendeur, voyant dans le déferlement de ses vagues un progrès constant, se noierait inmanquablement³⁷⁶.» Penser les récifs, c'est une tâche à laquelle se dérobe consciemment Gould, qui, se limitant à énoncer sans les évaluer *les idées et habitudes introduites* par l'enregistrement, ne la considère qu'avec un certain déplaisir, ne peut l'admettre, cette tâche, qu'à contrecœur — « *Perhaps skepticism is the necessary obverse of progress [...] perhaps there is really no bad side [to it]*³⁷⁷»; c'est qu'il préfère, tel un bourgeois cherchant à ne pas souffrir dans sa viande, ne songer qu'aux *éventualités heureuses* (à ce type de perspectives), qu'aux possibilités ouvertes par l'enregistrement plutôt que de rester dans l'expectative. Fasciné, séduit par l'enregistrement,

³⁷⁵ Et par conséquent ne vient jamais à l'esprit de Gould — et même face à cet incessant progrès historico-technique dont il se fait le chantre, tout en dénonçant le conformisme historique — qu'un enregistrement donné soit à la merci de la péremption. Il a même plutôt tendance à penser l'enregistrement telle une immortalisation de l'enregistré qui l'extraie totalement du temps, et pas seulement de celui de la performance en direct ou de celui, fragmentaire et étalé, de l'enregistrement en studio, ce qui ne peut se faire que s'il ignore la matérialité même du médium sur lequel se trouve inscrit l'enregistré, c'est-à-dire la vie de ce médium. Celui-ci et sa sonorité (et surtout cette sonorité, dirais-je, puisqu'elle-même peut être transférée à un autre médium) rendent possible pour une oreille expérimentée la datation approximative de l'enregistrement et montrent bien que, s'il peut en transcender en quelque sorte les limites, disons naturelles, l'enregistrement ne peut lui-même se soustraire au temps, que lui-même peut être *daté*, et que s'il liquide une tradition, c'est seulement celle de l'interprétation en direct, de la datation exacte *hic et nunc*. L'immortalisation qu'est l'enregistrement s'associe étroitement à la péremption, tout comme c'est « au cinéma que l'œuvre d'art est la plus susceptible de devenir obsolète [*worn out*] » (BENJAMIN, Walter, « *Theory of Distraction* », dans *Selected Writings. Vol. 3*, Cambridge, Harvard Press, 2002, p. 141).

³⁷⁶ ADORNO, Theodor W., « Physiognomie de la radio », *op. cit.*, p. 87.

³⁷⁷ GOULD, Glenn, « *The Prospects of Recordings* » *op. cit.*, p. 331.

Gould l'est indubitablement. Jusqu'à hypostasier son désir. (Gould n'a su distinguer, quoique tous les éléments fussent présents chez lui pour qu'il y pût parvenir, la possible amélioration de l'écoute musicale permise par l'enregistrement de ce qu'avait de régressif l'expérience environnementale musicale. Et il est à vrai dire aisé de comprendre pourquoi. C'est que le progrès est *double*, qu'il « a toujours développé le potentiel de liberté en même temps que la réalité de l'oppression³⁷⁸», et que Gould, séduit par son visage promettant le bonheur, n'a pas vu qu'à son corps — le corps, il est, lui Gould, lui le sans-viande idéaliste, bien *au dsu-dsa* —, qu'au corps du progrès, de la technique toute-puissante était greffée une autre tête : qu'il avait devant lui un monstre bicéphale.) Son cas, le cas Gould je veux dire, en est un de possession par la technique, en est un qui nous convie à une histoire d'amour, « *my love affair with the microphone*³⁷⁹», (et d'identification et d'ajustement au pouvoir de ce microphone *aimé* plutôt qu'*aimant*), qui, si elle a donné lieu à une noyade spéculative dans le ciel des idées, l'a érigé, lui Gould, en génie pratique de la reproduction électro-musicale, corroborant en quelque sorte l'affirmation de Cioran selon laquelle une trop grande lucidité contraint jusqu'à la possibilité d'agir.

Le cas Gould, donc. Représentant en quelque sorte l'incarnation même, voire l'incarnation artistique de ce choix de l'infidélité technologique à l'original, incarnation radicale par laquelle il se veut désincarner, se veut débarrasser de sa chair comme des « contraintes biologiques³⁸⁰» qu'elle lui impose, Gould *vit* cette « philosophie de

³⁷⁸ ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, op. cit., p. 198.

³⁷⁹ *Id.*, « *Music and Technology* », op. cit., p. 354.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 355. L'expression exacte utilisée par Gould est « *disengagement from biological limitations* ».

l'enregistrement³⁸¹» par lui prophétisée dans *The Prospects of Recordings* (1966); plus encore, il vit *selon* elle et, dépourvu de criticisme à son égard, s'aveuglant sur ses défauts (alors que c'est plutôt la tendance contraire que donne à voir Adorno), les transformant en qualités, s'en fait le prêtre, en incarne jusqu'aux ambivalences, sa pensée en donnant à voir les récifs. Il s'y consacre ainsi corps et âme, à cette philosophie de *la nature au second degré*, à cette philosophie où la nature voit ses propres limites, *naturelles ou non*, techniquement transcendées, et où cette *nature au second degré* ne conserve qu'à force d'usage et d'habitude le nom de nature — *l'habitude est une seconde nature qui nous empêche de connaître la première*, écrit Proust —, ne le conserve, disais-je, que parce que sous la forme du « long jeu », pour le dire à la colonisée, elle *en est* à la longue *venue à incarner la réalité authentique de la musique* — « *the long-playing record has come to embody the very reality of music*³⁸²», écrit Gould, citant lui-même une étude de l'Université de Toronto. Il s'y consacre corps et âme, au détriment de son corps, mettant son corps et la technologie — comme si cela pouvait être, du moins aussi facilement, indépendamment de la connaissance des récifs technologiques — au service de son âme, de son idéal, d'un bien-être spirituel, et ce, dans une « quête de perfection³⁸³» qui a effectivement donné naissance à de véritables miracles de *clarté analytique* et d'artisanat *autocratique* : je pense, entre autres, aux préludes et fugues du *Clavier bien tempéré* (dont Gould évoque l'enregistrement d'une des fugues, celle en *la mineur*, afin d'explicitier le rôle que peut jouer la réflexion après-coup — *the posttaping*

³⁸¹ *Id.*, « The Prospects of Recordings », *op. cit.*, p. 334.

³⁸² *Ibid.*, p. 332.

³⁸³ *Ibid.*, p. 339.

reconsideration — et l'assemblage complexe, le montage qui peut en résulter) et aussi à ses magnifiques transcriptions pour piano de Wagner (qui permettent d'entendre, et très bien, les articulations harmoniques, le contrepoint dont le magma sonore, cette puissance unificatrice de l'orchestre empêchait qu'ils soient à ce point hautement définis, et dans lesquelles transcriptions pour piano(s) Gould a fait usage de l'enregistrement multipiste pour atteindre à la richesse de l'orchestre wagnérien). Il s'y consacre corps et âme jusqu'à privilégier cette *seconde nature* et faire le choix de n'exister, du moins artistiquement, que technologiquement, par l'entremise de l'enregistrement audio et vidéo, c'est-à-dire jusqu'à abandonner en 1964 sa carrière de concertiste afin de se consacrer — et ainsi échapper au test irrémédiable du direct qu'il compare à celui du Colisée romain, lui préférant le test toujours remédiable de la machine — entièrement au cloître qu'est pour lui le studio (cloître de la postérité), choix mûrement réfléchi, qui en un sens répond à la *mutation historique* engendrée par la reproduction technique; qui témoigne d'une compréhension aiguë de cette mutation³⁸⁴ : obsolescence du concert et de son ici et maintenant autorisant une expérience musicale détachée de ce rituel usé jusqu'à la corde; qui, du moins dans la manière dont il le défend, témoigne aussi d'un certain aveuglement idéaliste par rapport aux forces qui sont en jeu et

³⁸⁴ Que cette compréhension n'en soit pas une au sens univoque où on l'entend habituellement, mais soit causée en partie par une méprise : une projection des aspirations puritaines de Gould sur le médium qu'il abstrait de son *nexus social*, comme l'appelle Adorno, médium dont le principal mérite, bien réel celui-là et par Gould chéri, est de tenir à distance l'auditeur avec lequel l'artiste qui crée ne veut surtout pas entretenir de relation directe, mais souhaite plutôt, comme il est dit dans *Let's Ban Applause*, rompre totalement, et de permettre une relation individualisée à la musique — l'*auditeur participant* peut bien participer, devenir créateur, mais loin de l'artiste, de son côté, chez lui, dans ses bébelles —, c'est bien ce que montre la religiosité dont Gould pare le studio d'enregistrement, qu'il l'appelle un « cloître » (*Id.*, « Ce que le processus de l'enregistrement signifie pour moi », dans *Contrepoint à la ligne. Écrits II*, Paris, Fayard, 1985, p. 316) ou affirme à son égard, dans un entretien accordé à Alfred Bester : « *Monastic seclusion works for me.* » Pureté et solitude de l'acte créateur, comme de l'écoute; l'interprète s'éloigne de l'auditeur à proportion que celui-ci se rapproche de l'œuvre.

qu'il occulte à son tour. Car le choix ontologique de l'artiste Gould tel un défi lancé « [at] the very body [je souligne] of the musical establishment [au corps même de l'institution musicale]³⁸⁵» n'engage pas que la transformation-électrocution de ce corps institutionnel mais aussi celle du sien. Et aussi radical qu'il puisse paraître, ce choix ontologique est prescrit par l'état de la technique, par l'histoire donc — l'anticonformisme de sa philosophie de l'enregistrement s'assimile plus à une adaptation draconienne à cet état historico-technique qu'à une résistance envers celui-ci, puisque, bien qu'obsolète, le concert garde une certaine pertinence, notamment comme façon de découvrir de nouveaux interprètes et de nouvelles œuvres —, et laisse son être (tout comme son corps) à la merci de puissances qui lui sont extérieures, qui le menacent d'obsolescence — eh oui, toujours ces récifs possibles de l'obsolescence! Le *technological man* ne s'appartient guère, qui, « [évaluant] les implications de ses accomplissements³⁸⁶», n'hésitant pas à tirer et à « accepter les conséquences d'une nouvelle technologie³⁸⁷», en tire aussi sans le savoir — c'est là le danger — sur lui-même et, en s'y adaptant, à cette technologie comme « décisions prises à l'avance³⁸⁸», s'y identifie, se

³⁸⁵ *Id.*, « *The Prospects of Recordings* », *op.cit.*, p. 332.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 331.

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ ANDERS, Günther, *op. cit.*, p. 16.

transforme, homme libéré de sa viande, se *technologise*³⁸⁹, risque de se réifier jusqu'à l'être jusqu'à n'être plus lui-même qu'un instrument au service de l'instrument qui devait le servir. S'il est quelque peu tiré par les cheveux de penser ainsi, je veux dire : trop schématiquement³⁹⁰, la pratique de Gould, attendu que sa notoriété lui a permis de jouir d'une certaine liberté de décision à lui accordée, lui a épargné cette vie de fantoche, et qu'en tant qu'artiste autocrate, il a su échapper à une division du travail dont il aurait cependant pu faire les frais — tel Welles, voyant impuissamment plus de la moitié de son œuvre lui être retirée, en a fait l'expérience —, force est d'admettre que l'existence artistique qu'il s'est choisie n'a pu *être* qu'en étant entérinée (et distribuée) par l'industrie du disque, d'admettre aussi que le cloître-studio n'est pas cet en-dehors-du-monde empreint de pureté dont il parle et qu'il aurait souhaité, mais que, de la même façon que le cloître véritable exigeait une abnégation de soi

³⁸⁹ Résultat d'une analyse serrée, produit d'une raison quasi-totalitaire et d'une mémorisation quasi-photographique, quasi-eidétique de la partition ainsi analysée et rationalisée, les interprétations de Gould sont claires, presque trop claires. Aussi génial soit son jeu — et il l'est assurément—, il y a quelque chose en lui de machinal que l'on comprend mieux à la lumière d'une telle affirmation, à savoir que l'artiste doit être capable d'« évoquer sur commande la teneur émotionnelle de n'importe quel passage, dans n'importe quelle partition, à n'importe quel moment [*to summon, on command, the emotional tenor of any moment, in any score, at any time*] » (*Id.*, « *The Grass Is Always Greener in the Outtakes : An Experiment in Listening* », *op. cit.*, p. 359). L'artiste se fait machine à musique, juke-box, et il répond en cela aux exigences du studio, de la soudure-montage. « En définitive, écrit-amplifie-idéalise-polarise Bernhard, des gens comme Glenn étaient au bout du compte devenus des *machines à faire de l'art*, ils n'avaient plus rien de commun avec les hommes, ne se présentaient plus que rarement comme tels » (BERNHARD, Thomas, *Le naufragé*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1986, p. 105). Sépare encore l'homme technologique de la machine gouldienne à faire de l'art toute l'idiosyncrasie analytique de l'artiste, quoique tous deux, homme et artiste, tendent bel et bien, en leur technologisation, vers leur propre disparition « *the technology the artist created being used to eliminate him and the piano* » (GADDIS, William, *Agapē Agape*, New York, Penguin, 2003, p. 50).

³⁹⁰ « Le Vrai est le Tout. Chaque instrument isolé n'est qu'une *partie* d'instrument.» (ANDERS, Günther, *op. cit.*, p. 16.) Cette conception d'Anders, si elle a l'avantage de prendre en compte l'inscription de la technologie au sein de ce tout — contrairement à Gould dont les perspectives tendent à l'abstraction —, a le désavantage de subsumer tous les usages technologiques sous ceux de la société totalitaire, de la propagande de l'industrie culturelle et de la technique des techniques : l'arme atomique. L'on ne peut cependant récuser que la technique moderne s'assujettit l'homme et que son caractère incommensurable fait que celui-ci n'arrive plus à imaginer ni à concevoir l'ampleur même des gestes qu'il pose : le bourreau actionnant la chaise électrique pouvait encore se figurer ce qu'il faisait; Eatherly soumettant son rapport aux ondes radiophoniques et prononçant son célèbre *O.K.*, non.

devant Dieu, il implique une soumission au joug de ce nouvel *establishment* musical pour lequel le profit revêt une importance plus grande que la musique, et ne donne ainsi la possibilité de transcender le cours normal du temps qu'en le calculant, ce même cours normal, puisque, bien évidemment, le temps en studio, c'est de l'argent. Liberté surveillée, liberté de compromis que celle-là, qui, du fait de son répertoire somme toute monnayable et depuis longtemps neutralisé comme marchandise culturelle, n'a pas trop contraint Gould — quoique l'enregistrement de l'intégralité des sonates de Beethoven... a peut-être été le prix à payer pour pouvoir concrétiser son amour de la Seconde école de Vienne, ou peut-être tout simplement un projet mercantile —, lequel, ayant passé le test de l'industrie, c'est-à-dire ayant connu la célébrité, s'y croyait bel et bien libre³⁹¹, mais qui cesse d'être liberté dès qu'est concernée la musique d'avant-garde, à laquelle l'existence, cette existence musicale qui est désormais la seule vraie existence, celle de l'enregistré, du distribué, est refusée pour cause de non rentabilité, faisant mentir cette prédiction de Gould : « Il est peu probable que l'industrie de l'enregistrement s'occupera toujours prioritairement de l'archivage du passé [...] mais longtemps encore elle se dévouera en partie à la commercialisation des chefs-d'œuvre célèbres qui forment notre tradition musicale³⁹² ». Encore moins probable, dirais-je, que des œuvres

³⁹¹ Cette dépendance, Gould — le Gould de chair, le Gould impur, l'homme d'affaires, et non le Gould des *Prospects*, le prêtre-artiste — en était très conscient, qui, en 1971, alors qu'il renégociait son contrat et envisageait de peut-être signer avec D.G.G., à qui il a d'ailleurs proposé le reste de l'intégralité des sonates de Beethoven, affirmait à son agent « [jouir] d'une autonomie remarquable chez C.B.S. [...] autonomie à laquelle [...] il [lui] serait bien difficile de renoncer » (GOULD, Glenn, *Lettres*, Paris, Christian Bourgois, 1992, p. 296). Réconfortante à mon sens, l'inadéquation entre ce Gould de chair et ce Gould des idées me rappelle ce que, dans *Sur les confins de la vie*, Chestov écrit à propos des idéalistes, à savoir qu'ils *sont gens calculateurs et prudents et nullement aussi bêtes qu'on serait tenter de le croire à n'en juger que d'après leurs idées*.

³⁹² *Id.*, « *The Prospects of Recordings* », *op cit.*, p. 340. « *It is less likely that the recording industry will always concern itself primarily with an archival representation of the past [...] but for a long time to come some portion of the industry will be devoted to merchandising the celebrated masterworks which form our musical tradition* ».

telles que *Diamorphoses*, *La légende d'Eer*, *Gesang der Jünglinge*, *Kontakte*, des œuvres n'existant que par l'enregistrement, n'existant elles-mêmes que *constellées de scotch de montage*, des œuvres qui au contraire de celles de la tradition baroque, romantique, ne se prêtent, sinon pas, tout de même moins à cette vie acoustique casanière (transformant tout en *Hausmusik*) que préconise la philosophie gouldienne de l'enregistrement, et dont le propre est de *pouvoir* n'être pas remarqué — « *one* [un acoustique] *with which we can live in our homes on rather casual terms*³⁹³ » —, encore moins probable que de telles œuvres qui, au sein même de l'enregistrement, s'opposent à cette *environnementalisation* et à la commercialisation musicale occupent de façon prioritaire l'industrie culturelle, car même maintenant qu'elles sont reconnues comme les grandes œuvres du passé, elles sont pour ainsi dire négligées par l'industrie, tout comme l'est la moindre nouveauté, si tant est qu'elle soit réellement nouvelle.

Que la philosophie de l'enregistrement de Gould se fasse récupérer par l'idéologie industrielle au moment même où celui-ci cherche à l'en abstraire, pensant la subordonner à un « bien-être spirituel qui servira ultimement à bannir l'art lui-même³⁹⁴ »; qu'elle présente une parenté avec cette idéologie, parenté que donne à entendre la musique « en complet accord avec l'éthique de l'enregistrement³⁹⁵ » : qu'il s'agisse de *Switched-On Bach*, ce *best of* de Bach interprété au clavier Moog et à la réalisation *techniquement* inouïe mais *artistiquement* nulle — fast-food de l'écoute culinaire —, d'un kitsch insupportable, que

³⁹³ *Ibid.*, p. 333.

³⁹⁴ *Id.*, « *The Grass Is Always Greener in the Outtakes : An Experiment in Listening* », *op. cit.*, p. 358. L'expression exacte est : « *at the service of that spiritual good that ultimately will serve to banish art itself* ».

³⁹⁵ *Id.*, « *The Record of the Decade* », *op. cit.*, p. 432. Dotant la technique d'une science jusque-là réservée à l'homme, Gould parle de « *total acceptance of the recording ethic* ».

Gould, dans un article de 1968, a nommé, du fait même de cet accord, et par provocation, *le disque de la décennie*, et qu'a consommé — enregistrant chacune des voix séparément et progressivement, à l'aide de soudures-montage — un musicien amateur (ce qui n'a pas manqué de plaire à Gould) du nom de Walter ou Wendy Carlos — autre coup porté à l'authenticité —, dont le seul précédent professionnel était d'avoir supervisé la bande son d'une publicité de bière, ou qu'il s'agisse de la *muzak*, de la *musique-prozac*, de la musique de fond à laquelle l'industrie opportunément accorde l'asile; que cette philosophie en soit donc presque indissociable, la comparaison douteuse établie entre la formation de lignes musicales efficaces par l'entremise de soudures-montage — « *Good splices build good lines*³⁹⁶ » — et les chaînes de montage de l'industrie automobile (elles-mêmes reconduisant – et le cloître du studio ce faisant – aux chaînes d'abattage, au destin-sans-destin d'abattoir) :

Après tout, si quelqu'un s'achète une nouvelle voiture, peu importe le nombre de monteurs, de chaînes de montages qui sont nécessaires à sa production. Plus il y en a, mieux c'est, vraiment! en autant qu'ils aident à assurer son bon fonctionnement³⁹⁷.

suffit, sinon à l'indiquer, du moins à créer un malaise lourd de sens devant la maxime qui guide cette philosophie, et qui apparaît comme celle-là même que prêche l'industrie : la fin justifie les moyens³⁹⁸. Et, puisqu'il est question de Char, de machine, j'ai envie de demander et répondre avec ce dernier *Comment la fin justifierait-elle les moyens? Il n'y a pas de fin*,

³⁹⁶ *Id.*, « *Music and Technology* », *op. cit.*, p. 356.

³⁹⁷ *Ibid.* « *After all, if one buys a new car, it doesn't really matter how many assembly-line hands are involved in its production. The more the better, really, insofar as they can help to ensure the security of its operation.* »

³⁹⁸ *Id.*, « *Prospects of Recordings* », *op. cit.*, p. 338. Gould écrit : « *its existence [du produit achevé] is what matters, not the means by which it is effected* ». Primant sur la nôtre, cette existence, impensée, ne peut-elle pas nous réduire à la simple existence, à l'existence obsolète et dépourvue de penser.

*seulement des moyens à perpétuité, toujours plus machinés, toujours plus machinants. C'est là — de la part de Gould — témoigner d'une bien grande inconscience sociale et politique, inconscience quasi hégélienne si j'ose dire, pensant à sa philosophie de l'histoire, inconscience peut-être plus consciente qu'on ne le croit, que de laisser cette foi en une fin, « the belief in an end so incontrovertibly convincing³⁹⁹», se donnerait-elle pour but — et « pour tout dire, et le dire ainsi que Luther, là où le monde est le meilleur, il est doublement mauvais⁴⁰⁰» — le bien-être spirituel ou encore celui, matériel, par une voiture confortable et sécuritaire procuré, que de laisser cette foi en une finalité, qui n'est autre qu'une foi aveugle dans le progrès historique, que de la laisser ainsi justifier ce qu'elle juge à tort comme ses *mais*, comme les dommages collatéraux de la technique : le capitalisme et la concentration des pouvoirs qu'il implique, le travail à la chaîne, l'instrumentalisation-réification de l'homme, son indifférenciation grégaire d'avec les bêtes d'abattoir, etc., que de la laisser ainsi interdire non seulement l'évaluation des moyens en question, idée diamétralement opposée à la nécessité baudelairienne sous-jacente à tout progrès véritable de *la conscience dans le mal*, nécessité qu'Adorno fait sienne, mais aussi jusqu'à la pensée du corps, de la chair, de leurs répercussions sur les corps et, surtout, ceux d'autrui — impossible de ne pas relever ici, puisque c'est aussi celui du système capitaliste, l'égoïsme généralisé de cette vision, intimement liée chez Gould à ce qu'il appelle *narcissisme esthétique*, cette esthétique – pervertie – du bien-être s'assimilant à l'antidépresseur, je veux dire : propre à soulager de sa condition, mais juste de façon à l'y*

³⁹⁹ *Id.*, « *The Record of the Decade* », *op. cit.*, p. 432.

⁴⁰⁰ LUTHER, Martin, *Commentaire de l'Épître aux Galates I*, dans *Œuvres. Tome XV*, Genève, Labor & Fides, 1969, p. 55.

maintenir, *l'ermite de masse*⁴⁰¹, et que « Grâce au ministère de la radio et du disque, nous apprenons rapidement et correctement à apprécier⁴⁰²», privilégiant un bonheur spirituel, une sérénité qui, lors même qu'elle se présente comme un refuge, rime avec le maintien du *statu quo*.

Alors que, dans ses études sur la radio et l'enregistrement, voire dans sa philosophie en général, Adorno s'attache à penser les récifs de la technique (de l'histoire) comme *effets de la totalité de notre société*, que c'est l'exigence de les penser ainsi qui constitue le moteur de son œuvre, et que l'esthétique et la technique, ces *phénomènes historiquement conjoints*⁴⁰³, sont toujours chez lui le lieu d'une théorie de la connaissance, d'une théorie de la possible résistance à l'obsolescence, de la résurrection de la chair; Gould, quant à lui, dont la pensée est toute entachée d'idéalisme, de cette aspiration au pur esprit, au « royaume de l'esprit absolu⁴⁰⁴», me rappelle ces matérialistes idéalistes — le déni de la chair, le bien-être spirituel ne passent-ils pas chez lui par une certaine matérialité, l'enregistrement — dont Adorno écrit que, passant outre à la théorie de la connaissance, que, « [faisant] la bête devant le niveau de

⁴⁰¹ Cette expression d'Anders indique qu'avec la radio, le phonographe et la télévision, la *réception collective simultanée* n'est plus aussi collective que dans la théorie cinématographique benjaminienne, plus le lieu d'une quelconque spontanéité ou réaction de masse, mais se voit scindée en d'innombrables auditions, en d'innombrables visions individuelles. Sorte de retour du stéréoscope, d'une version améliorée du stéréoscope, d'une pléthore de stéréoscopes propres à satisfaire les exigences de l'industrie culturelle tout en maintenant artificiellement en vie le désir d'individualité des ermites de masse, le culte de l'image avec laquelle ils veulent entretenir une relation similaire à celle du *prêtre dans la cella*, seul avec Dieu.

⁴⁰² GOULD, Glenn, « *Let's Ban Applause* », dans *The Glenn Gould Reader*, *op. cit.*, p. 246. « *Through the ministrations of the radio and the phonograph we are rapidly and quite properly learning to appreciate the elements of aesthetic narcissism* ».

⁴⁰³ « Derrière les inventions technico-industrielles et les inventions artistiques, c'est le même procès historique qui est à l'œuvre, la même force productive des hommes; voilà pourquoi les deux phénomènes sont conjoints.» (ADORNO, Theodor W., « Opéra et disque longue durée », *op. cit.*, p. 149.)

⁴⁰⁴ *Id.*, *Dialectique négative*, *op. cit.*, 252.

connaissance objectivement atteint⁴⁰⁵», ils s'abandonnent au « penser-reflet [...] dépourvu de réflexion⁴⁰⁶» et procédant du culte des idoles, avec cette différence toutefois que l'image esthético-technique qui, chez Gould, se substitue au réel et à la réflexion, n'est pas tant ce envers quoi une dévotion est manifestée — « *our reverence for it* [pour la musique rendue omniprésente par l'enregistrement] *has, in a certain sense, declined*⁴⁰⁷», écrit Gould — que, *second niveau de l'iconographie*, le lieu même de cette narcissique dévotion où chacun, s'identifiant à la belle apparence de l'enregistré, à son bel idéal (lui-même *environnementalement* modifié pour se substituer à tous les lieux et « s'harmoniser avec le plus de situations environnementales possible⁴⁰⁸»), s'y adaptant et à l'aune duquel se mesurant, « crée contemplativement sa propre divinité [*contemplatively create his own divinity*]⁴⁰⁹», se crée soi-même en tant que divinité sans corps, stérilement sereine, voire

⁴⁰⁵ *Ibid.* p. 251. Cela se décline aussi dans le fait que voulant composer Gould ne puisse concevoir que « selon cette dernière [la connaissance de la loi cinétique du matériau] tout n'est pas possible à tout moment [...] [et qu'] « en aucun cas, le compositeur ne dispose aujourd'hui indifféremment de toutes les combinaisons sonores qui ont été utilisées jusqu'à présent » (*Id.*, *Philosophie de la nouvelle musique*, *op. cit.*, p. 45). Sa volonté de se libérer de l'histoire, lui qui voudrait bien être inventif sans avoir à se soucier de celle-ci — « *chronicles of universal knowledge can be consigned to computer repositories that file away the memories of mankind and leave us free to be inventive in spite of them* » (GOULD, Glenn, « *The Prospects of Recordings* », *op. cit.*, p. 332) —, car il ne s'agit pas chez lui que d'en finir avec une conception historique telle que celle du *Ou bien vainqueur, ou bien vaincu*, — elle est la marque d'une incapacité à affronter artistiquement l'histoire, la terreur de l'histoire, et à concevoir la création autrement que de manière romantique, c'est-à-dire à concevoir que l'individualité ne suffit pas pour créer du nouveau et que l'artiste n'est pas libre comme il aime à le croire — *esthétique idéaliste*, dirait Adorno — dans son combat avec ce qui ne consent pas à sa liberté, avec le matériau-société.

⁴⁰⁶ ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, *op. cit.*, 252.

⁴⁰⁷ GOULD, Glenn, *op. cit.*, p. 333.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 350-351. L'expression utilisée est : « *harmonize with as many environmental situations as possible* ».

⁴⁰⁹ *Id.*, « *Let's Ban Applause* », *op. cit.*, p. 246.

sereinement apolitique. (L'introduction critique de quelque distance eût mieux valu que telle culture abolie à, sans jamais voir, se projeter en grand.)

Car ce qui importe dans le narcissisme esthétique, c'est à *première vue* moins l'œuvre ou le support (et j'insiste à nouveau : surtout pas leur connaissance) que le fait que cette œuvre sur support puisse *nous* supporter : l'acoustique de l'enregistré, cette acoustique réduisant l'architecture de l'œuvre aux dimensions casanières de la *Hausmusik* (allant même jusqu'à la *neutraliser* dans le cas de la *muzak*), cette miniature acoustique élève un autel-réceptacle à notre narcissisme, illusoire échafaudage — *ein hausgemachtes Gerüst von Sicherheiten und Gewöhnungen*⁴¹⁰. Surface-refuge, enregistré-miroir sur lequel se peut réfléchir sans trop d'effort, se peut réfléchir serein sans se réfléchir lui-même le reflet de Narcisse (ne se méfiant pas d'Écho), voire celui de Samuel Cramer affirmant *Voilà qui est assez beau pour être de moi!* pour tout de suite s'imaginer que cette beauté assez belle pour être de lui provient *réellement* de lui, lui se projetant hors de lui, se peignant sur l'environnante quoique miniature surface, de façon à réaliser, sur le mode fantasmatique d'une identification à ce qui d'avance lui est refusé, son désir le plus grand, celui d'être un individu⁴¹¹; *palais de Janus*, temple de ce culte de l'individualité, de l'individualité pourtant et partout en question remise, notamment par la standardisation que ce temple se veut voiler et favorise, temple en attente de la divinité qu'il produit lui-même : cet *auditeur participant* occupé — *pseudo-activité! ajustement à*

⁴¹⁰ JELINEK, Elfriede, *Die Klavierspielerin*, Reinbek, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1986, p. 10.

⁴¹¹ Ce désir sur lequel s'appuie, que favorise et qu'interdit l'industrie, ce désir sur lequel elle joue jusqu'à le renverser, le faire servir à une domestication plus grande encore, Adorno, déjà en 1927, l'avait noté : « l'auditeur du gramophone désire en fait s'entendre soi-même [*Der Grammophonhörer wünscht eigentlich sich selbst zu hören*] » (ADORNO, Theodor W., « *Nadelkurven* », dans *Gesammelte Schriften 19*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984, p. 528), et de fait il s'entend soi-même : comme un chien aphone — sans voix propre puisque réduit au silence — en arrive à s'identifier à *la voix de son maître*, à l'introjeter.

l'inexorable! captieuse participation! — à « altérer périphériquement [*alter peripherally*]⁴¹²» (plutôt qu'essentiellement) et activement — « *no longer passively analytical*⁴¹³» — l'œuvre ou l'image sonore à laquelle il est soumis, croyant y pouvoir à force de participation « imposer sa personnalité⁴¹⁴», tandis que cette même participation sous la forme d'une réception activement distraite (culte où la contemplation implique la méconnaissance, simple reconnaissance de l'image rituelle contemplée, la distraction-ajustement par le *dial twiddling* — nec-plus-ultra de la *réception tactile*) le maintient à la surface de cette belle apparence qu'il ne connaît guère et qui par conséquent le travaille alors qu'il croyait, lui, lui en imposer, qui intervient en lui à son insu et l'*accoutume*, un peu comme c'était le cas de l'*expert distrait* de Benjamin, non pas cependant, accoutumance subversive, à des tâches nouvelles par la politisation de l'art, mais à l'acceptation de cet environnement qu'elle recouvre : la *domination*, à son acceptation tristement bienheureuse⁴¹⁵; la musique ainsi utilitairement ritualisée abjure en quelque sorte cette *pureté* esthétique à elle attribuée par Gould, et ce, en faveur d'une *nouvelle fonction*, ce passage « d'une expérience artistique à une expérience environnementale [*from an artistic to an environmental experience*]⁴¹⁶», qui

⁴¹² GOULD, Glenn, « *The Prospects of Recordings* », *op. cit.*, p. 347.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Ibid.* « [*T*]he listener is able to indulge preferences and, through the electronic modifications with which he endows the listening experience, impose his own personality upon the work ».

⁴¹⁵ « [La] musique, sous les auspices actuels de la radio [et de la philosophie gouldienne de l'enregistrement, me dois-je d'ajouter], sert à empêcher les auditeurs de critiquer les réalités sociales [...] elle a sur la conscience sociale un effet de soporifique. [...] [L]a musique radiodiffusée présente une *nouvelle fonction* [je souligne], qui n'est pas inhérente à la musique comprise comme un art : [...] créer de la suffisance et de l'autosatisfaction ». (ADORNO, Theodor W., « Critique sociale de la musique radiodiffusée », dans *Current of Music. Éléments pour une théorie de la radio*, *op. cit.*, p. 188-189.)

⁴¹⁶ GOULD, Glenn, *op. cit.*, p. 347.

radicalise l'œuvre-réceptacle, l'œuvre-support au point d'en étendre dans une relation inversement proportionnelle à son être individué d'œuvre la contenance à tout l'environnement, et l'absence de *hic et nunc* se transforme en omniprésence. Environnement ubiquitaire et envahissant — *pervasive influence*⁴¹⁷ — que ce *support* musiqué, à l'influence duquel il est d'autant plus difficile d'échapper que, « [jouant] un grand rôle dans la régulation de notre environnement⁴¹⁸» (ce que Gould, irrémédiablement canadien, voit d'un bon œil), il se donne pour cet environnement et le recouvre entièrement de sa neutre et casanière familiarité, laquelle ne manque pas de recouvrir aussi et, telle une *maison de l'être* faite prison ou taudis (puisque selon Gould, le rôle de la musique deviendra éventuellement « *as immediate, as utilitarian, as colloquial as that which language now plays in the conduct of our daily lives*⁴¹⁹»), de déterminer, du moins en partie, et de le domestiquer, l'être de son occupant, notre être.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 333.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 352. L'expression exacte se donne à lire comme suit : « *music plays so extensive a part in the regulation of our environment* ».

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 352-353. Ni le *babylonnien* dont la domination dote le dominé ni ce que lui-même Gould désigne comme un vocabulaire intuitif auquel nous accoutume une encyclopédie de clichés ne préparent à la complexité d'une langue mature, n'en peuvent former le berceau. Pas plus qu'ils ne mènent à la liberté ou à l'individualité. *Le langage fait l'être*, et l'être se fait ainsi mutiler jusque dans son intuition (ce qui aide à comprendre les précautions avec lesquelles, dans *Goldstaub*, Stockhausen manie celle-ci). Il devient, du moins risque de devenir aussi servile que *la langue qui le fait* se montre utilitaire. La familiarité castratrice d'une telle langue mutilée ne ferme que plus sûrement la voie au nouveau, au n'être-pas-toujours-identique. Et je puis l'affirmer sur un ton péremptoire : la connaissance n'est pas un cliché, ne passe pas par les clichés, et les chefs-d'œuvre de la littérature ne sont pas, comme Gould a eu l'audace — cette naïveté qui passe pour de l'audace — de l'affirmer, écrits dans cette langue utilitaire, cette sous-langue que *nous, hommes de la rue, parlons*. Non. Ils sont écrits *dans une sorte de langue étrangère* qui nécessite une grande maîtrise linguistique de la part et de l'écrivain et du lecteur. *Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement*, et ainsi, bien que Gould veuille préserver la coexistence des chefs-d'œuvre et de ce tronc, ce moignon de langage qu'est la *langue* environnementale, il en nie la possibilité dès lors que, dans la conclusion de son essai, il dit l'insuffisance de l'art, son caractère *obsolète* devant cette relation environnementale appelée à le bannir, appelant ultimement au bien-être dans le *meilleur des mondes possibles*.

Le narcissisme esthétique entend ainsi perversement, par la mise à mort de l'esthétique — *la représentation triomphant de ce qui est représenté* —, vaincre la résistance du sujet rendu narcissiquement heureux. En lui et par lui, l'esthétique est *dépassée*, périmée, exécutée. L'art musical y est banni en vue d'un soi-disant — et par-delà toute chair, toute esthétique de la chair — bien-être spirituel confiant ses objectifs, indissociables de la domination qu'est déjà le *statu quo*, à l'existence technico-environnementale, c'est-à-dire domestique, domestiquée et domestiquante, grégarisée et grégarisante, de la musique, à son existence inesthétique et utilitaire, qu'on ose à peine qualifier (tant elle est vide — débris plutôt qu'encyclopédie) de musique, mais qui soutient de façon bien plus efficace encore cette régulation spirituelle (sorte de passage à l'abattoir mental) qu'on pouvait déjà percevoir dans la conception artistique de Gould comme « *gradual, lifelong construction of a state of wonder and serenity*⁴²⁰», comme « *thérapie restaurative* [la traduction littérale de *restorative* par ce terme tiré du vieux français et duquel il origine a cet avantage de rétablir une équivoque alimentaire absente de la signification anglaise — l'art comme nourriture de l'âme —, mais pas du texte de Gould] et apaisante [*placative*]⁴²¹», c'est-à-dire comme ce qui s'apparente étrangement à de la mystification, à ce remède pour débile congénital qu'est la *Kunsttherapie*, conception artistique empreinte de servilité et ô combien étrangère à celle qu'Adorno a héritée de Nietzsche, celle *de l'artiste comme médecin-malade d'une civilisation résistant maladivement à cette civilisation* parce qu' « être malade, écrit Nietzsche, est instructif, [...] plus instructif

⁴²⁰ *Id.*, « *Let's Ban Applause* », *op. cit.*, p. 246.

⁴²¹ *Id.*, « *Prospects of Recordings* », *op. cit.*, p. 353.

qu'êtré en bonne santé⁴²²», et surtout plus conforme à la société dans laquelle nous vivons que la normopathie du bien-être (serait-il spirituel) des autres.

Si Cioran, avec humour, et bien conscient d'y vivre toutefois, émet l'hypothèse qu'« Avec Bach, la vie serait supportable même dans un égout⁴²³», véhiculant cette même image d'un Bach-support ne correspondant que trop au *fantasme de l'ontologie bachienne* par Adorno dénoncé; au moins ne s'éloigne-t-il pas trop de la vérité avec cet égout qui offre au sublime et à l'idéal tous deux potentiellement sublime-écran et idéal-écran un contraste pour le moins saisissant, celui de l'immonde, au moins garde-t-il, lui l'*Incurable* autoproclamé, lui l'*Incurable* connaissant très bien la tentation de la cure et son erreur (cette erreur, le prochain chapitre l'entend donner à voir chez Nietzsche), à l'esprit cet immonde dont toute sa vie il a fait œuvre malade et ne songe-t-il jamais qu'ironiquement au bien-être, n'évoquant pas même ici sa possibilité, mais son impossibilité *supportée*. Que peut-on imaginer de plus horrible que le bien-être au sein du monde-égoût, du monde-charnier; qu'un personnage comme la Winnie de *Oh les beaux jours*, bien plus terrifiant dans ce que son acceptation, sa volonté d'accepter ont d'inhumainement humain, d'humainement inhumain que n'importe lequel des autres êtres mutilés de Beckett; qu'une philosophie de l'enregistrement où la constante, bien qu'elle n'en dise mot, demeure ce monde-égoût, ce monde-charnier, au destin-sans-destin d'abattoir, et où le Bach-écran reçoit son congé et où c'est l'omniprésente *muzak* qui le remplace — la musique de fond sans autre contenu que le *kitsch* se substituant à l'arrière-monde bachien —, qui vient nous apaiser, nous rendre sereins, nous présenter l'image

⁴²² NIETZSCHE, Friedrich, *La généalogie de la morale*, coll. « Livre de poche », Paris, Librairie Générale Française, 2000, p. 204.

⁴²³ CIORAN, Émile, *Cahiers 1957-1972*, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 1997, p. 709.

d'un monde sans aspérité, qui de par les innombrables haut-parleurs partout disséminés et saturant l'environnement d'images sonores vient nous empêcher — comme il est dit à la fin de *Nuit et brouillard*, et c'est aussi ce qu'affirme en quelque sorte la caméra de Resnais scrutant lentement et inlassablement l'environnement-écran comme pour nous montrer que ce qui n'y est pas visible n'y est pas moins présent — de *regarder autour de nous et d'entendre qu'on crie sans fin?* Ce bien-être spirituel à hypostasier, qui ne s'oppose à rien, qui ne veut rien changer qu'immatériellement (mystique adaptée à la civilisation socratique), n'est que mensonge. « C'est seulement dans une humanité apaisée, écrit Adorno, que l'art cesserait de vivre : sa mort qui menace aujourd'hui serait uniquement le triomphe de la simple existence sur la conscience lucide qui a l'audace de lui résister⁴²⁴». Simple existence triomphant dans l'obscurantisme de l'image.

*

* *

⁴²⁴ ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique, op cit.*, p. 25.

Qu'est-ce à dire (ou à redire)? Que si la *corrélation entre la neutralité de la musique de fond et le fait que son médium soit l'enregistrement indique qu'ils sont en fait deux aspects complémentaires d'un même phénomène*⁴²⁵, et qu'inhérent à l'enregistrement, quoiqu'à des degrés variables, s'avère alors un tel phénomène : une telle aseptisation-expérience-environnementale-de-la-musique par l'industrie à dessein exploitée et à dessein d'exploitation, — il faut donc sauver l'enregistrement de lui-même, de ses propres impulsions. Non seulement de l'idéalisme de la philosophie de l'enregistrement, mais de ce que cette philosophie a souligné et favorisé en lui de plus malsain, c'est-à-dire sa domestication-grégarisation, qui entraîne et celle de l'œuvre et la nôtre. Ce qui ne veut pas dire que c'est la proximité *physique* avec l'œuvre qui doit être mise à distance, cette proximité qu'a permise son existence en série et qui, comme l'ont souligné Gould et Adorno, s'apparente à celle de la lecture de la partition, mais que cette proximité ne devrait pas servir de prétexte à ce que le phénomène même de l'enregistrement neutralise et environnementalise l'enregistré jusqu'à le rendre invisible — *les images omniprésentes n'en sont pas* —, ce que l'environnement est.

Abolir ce que l'enregistré a d'aboli. Rétablir au sein de l'environnement une distance entre soi et l'image sonore : introduire un peu d'étranger dans la maison. S'opposer ainsi au narcissisme esthétique auquel contribue l'enregistrement sous la tutelle de l'industrie et de la domination. Voilà des exigences plus que pressantes et toujours à refaire. Car si, d'événementielle qu'elle était jadis à cette existence environnementale, la musique a appris à se fondre dans le décor, puis à le masquer, et ce, si bien que tout enregistrement est potentiellement musique de fond, que, la différence fondamentale entre musique sérieuse et

⁴²⁵ GOULD, Glenn, *op. cit.*, p. 347.

populaire disparaissant, toute existence musicale se résorbe jusqu'à n'être plus qu'un aboli bibelot d'inanité sonore (extension, intensification de l'ensemble des *œuvres blanches* en série), eh bien! cet aboli bibelot d'inanité ambiante, il faut employer toutes nos forces à le saccager, à fracturer — de façon à le désigner — le miroir qu'est sa pseudo-absence, à faire apparaître ce que l'accoutumance et sa trop grande tactilité ont fait du réel s'évanouir et ont accru à la fois, à savoir l'immonde.

Fracturer la surface sans aspérité de l'apocryphe. C'est en fait tout le combat de la musique d'avant-garde qui se dessine ici : celui de la Seconde école de Vienne (dont Gould ne semble comprendre que l'architectonique rationnelle, mais pas du tout l'horreur dont elle se fait le dépositaire), de Stockhausen, de Xenakis, de Berio. Tout le combat de la composition à coups de marteau. Cherchant à éviter les récifs de l'obsolescence et entendant opposer la philosophie de l'enregistrement à elle-même, la musique d'avant-garde a livré et continue de livrer un tel combat contre cet aboli bibelot environnemental au sein duquel elle n'a d'autre choix, pour le faire apparaître tel qu'il est, pour en montrer l'intolérable, que de réinjecter de l'événementiel, c'est-à-dire de se refuser à y passer inaperçue, d'en briser la monotonie, de s'opposer au caractère de marchandise qu'il veut lui faire prendre, au rôle d'antidépresseur qu'il lui impartit, de l'agresser sans masque — cet environnement qui de son côté nous agresse sous couvert de neutralité —, et ce, en se servant de tout ce que le studio peut offrir comme technique radicale de modification et de défamiliarisation des sons, comme registre allant de l'insoutenable à l'inaudible. L'échec commercial était inévitablement le lot de ce pari de l'inauthenticité événementielle visant à rétablir une expérience authentique de l'œuvre et la connaissance esthétique, et ce fut, cet échec, en quelque sorte un succès, qui, comme il ne fut

pas ou que peu entériné par l'industrie à laquelle, pari, il s'opposait, nuisit à son succès. Un succès-échec à sans cesse refaire, succès de penser sans lendemain et appelant négativement ce lendemain. Succès de penser sans lendemain jusqu'à ce qu'il y ait, un jour peut-être, à la domination, à la perversion esthétique un lendemain.

Chapitre 7

Non-Lieu. Meatspace II.

(Outro.)

(En forme d'impasse.)

Le destin d'abattoir.

Du destin – sans destin – de la viande libre le procès esthétique.



Quoi que ce soit qui nous limite, nous l'appelons Destin.

Ralph Waldo Emerson

Introduite tout d'abord dans un but descriptif, la catégorie de l'authenticité, qui découlait d'une relativement innocente question – ce qui en quelque chose est authentique –, devient destin imposé comme un mythe.

Theodor W. Adorno

Certes, il existe des catégories d'homme prêtes pour l'abattoir mental.

Armand Robin

Car le sort des fils d'homme et le sort des bêtes, c'est un sort identique qu'ils ont : telle la mort de celles-ci, telle la mort de ceux-là et un souffle identique est à tous deux; la supériorité de l'homme sur la bête est nulle, car tout est vanité.

Ecclésiaste III, 19

Tu me trompes avec un oiseau

Il est des crimes artistiques. Continuellement – des crimes artistiques. Je veux dire : des crimes commis *œuvres de limitations* par les artistes eux-mêmes. De telles perversions

esthétiques⁴²⁶, lesquelles, norme bien plutôt qu'accident, représentent de fait, inartistique, à l'œuvre, et normative, la perversion. Et devraient être passibles, chez le contrevenant exceptionnel – et de talent, des plus sévères remontrances, voire d'anathème chez ceux-là — les médiocres instruments de la distraction-abstraction — qui ne savent faire autrement. — Comme de laisser croire à la réalité de sa liberté – la viande libre. — De favoriser sa tranquillité – à la chair exsangue. — De participer à l'aveuglement généralisé, appliquant au visage de l'humanité, à sa face de grosse bête, comme un masque Bruneau, à faire s'abattre-et-se-sauter, *quoiqu'humainement*, d'entendement les caissons — alors même qu'en sa plus

⁴²⁶ Jamais, en "bon" nietzschéen, pourrai-je jamais, essentiel à la compréhension de cet essai, assez y insister : toute appréhension du réel nécessite, je veux dire : d'une absolue nécessité, que s'établisse entre un sujet et ce même réel, et sont-ils tous deux jamais-encore les mêmes? une relation esthétique, une *active* création, c'est-à-dire une *recréation-régénération* inlassablement de son propre temps et langage critique, à savoir par un sujet ayant, pour le dire comme Tchekhov, *perdu ce "pouvoir croire"*, doxologique, en la réalité sédimentée – et activement déchantant une œuvre-perception, en œuvre ses impressions, d'emblée elles-mêmes d'esthétiques stimuli. Du moment que la réalité ne s'exprime que sous la forme d'une *fiction* et non pas d'une pure invention, son plus ou moins de *réalité* ne réside pour nous qu'en (l'efficace esthétique de) sa *friction* — que l'instinct grégaire par tous les moyens cherche à indurer-dépolariser — et dès lors tout ce qui relève du domaine de la représentation, la pensée aussi, doit être évalué-consideré selon des critères esthétiques. Ne saurait advenir et fictionnellement s'objectiver la réalité que suivant, esthétiques, tels procès et telles médiatisations l'artifice usant consciemment, sachant profiter, comme d'une dialectique à jamais irréconciliable, de l'irréductibilité du (des) langage(s) au réel et du réel au(x) langage(s), et ce, en vue d'une certaine souveraine distanciation. L'esthétique de la chair serait, en visant au plus près ce chaos de l'affect-et-matière, un tel procès — il en est d'autres. Et les plus grands artistes ont tous consciencieusement confronté à leur manière ce problème de l'atteinte impossible du réel, si bien que la Nouveauté en art n'a su, eux et leurs œuvres, les déclasser-infirmer — n'éclipsant jamais parmi les contemporains que les médiocres et grégaires encore insus tels — ni même, bien souvent, se passer d'eux, comme Schönberg, détruisant le système tonal, n'a rendu caduc ni Schubert, ni Bach, ni Brahms, ni Wagner, qu'il fit même tous travailler à sa propre œuvre. Il en va ainsi de la modernité, qui, et ceci, Adorno l'a maintes fois exprimé, a certes rompu avec la tradition, mais pas avec les œuvres et les artistes pris isolément, lesquels conservent leur pleine valeur, s'ils n'ont pas même pu en dériver davantage en une filiation paradoxale : « Plus je suis fidèle aux Anciens, plus je suis moderne » (LACOUE-LABARTHE, Philippe, « De Hölderlin à Marx : mythe, imitation, tragédie », dans revue *Labyrinthe*, n°22, novembre 2005, p. 124). Fait abstraction de tout cela la *perversion esthétique*, que Tertullien a défini, c'est-à-dire en quelque sorte défini, comme *l'utilisation perverse, incohérente de la création par la créature*, et qui désigne non pas un concept moral ou psycho-normatif, mais tout rapport idéaliste et rétrograde de l'œuvre au réel, toute représentation qui, niant sa médiatisation esthétique, se donne pour la réalité, tout usage asservissant-utilitaire, fût-il philosophique, politique, artistique, de la mimésis pour qu'advienne une réalité alternative – embrayant sur l'irréel – ou embrayant sur l'ontologique, et qui vise ainsi à s'imposer au réel, à lui imposer sa conception, sa falsification, et à l'homme son double mouvement de bestialisation-apprivoisement, sorte d'invariant de la culture institutionnelle.

simple expression, « l'art [...] n'est qu'un moyen [à l'ustensilaire souverainement arraché] de voir⁴²⁷», et tout autant de se savoir ne pas voir, c'est-à-dire tant que la vue elle-même se voit trop uniment déterminée par des narrations *artistiques* philosophiques étatiques œuvrant à « figer la mouvante fantasmagorie qu'est notre expérience véritable⁴²⁸». — Comme de souffrir l'engastrimythation de son art par la Parole immiscée en tous. — Et de prêter, porteur de la folie à cheval sur son dos, main-forte à la propagande. *Tout art est propagande*, une telle affirmation, si de manière à justifier une lecture-message bien davantage qu'à insister sur l'inévitable et rédhibitoire imperfection de l'art, ne pouvait sortir que de la bouche d'un écrivain *d'opinion*.

Du caractère rétrograde de l'art asservi au politique, de l'art qui, mu par d'autre préoccupation que de donner à voir par-delà le voir, s'oublie en une fausse parole, qui, au mépris même du procès esthétique de sa pratique – distanciatrice – et logoclaste, ressasse mots d'ordre (faisant bel et bien de l'image / du langage un usage politique plutôt que de, selon l'expression de Godard, faire *politiquement* de l'art) et crée des symboles (là où, auparavant, il créait du particulier), Robin, toujours enclin — il a ses raisons, bonnes *et* mauvaises — à accuser l'hypocrisie bien-pensante des artistes adhérant à un PCF sous influence stalinienne, dit qu'il s'agit là d'une possession, puis donne l'exemple d'Éluard et, surtout, de Picasso, des « colombes signées de lui [et placardées, dit-il, sur les murs de l'entière planète], *que personne ne voit*⁴²⁹» :

⁴²⁷ GIACOMETTI, Alberto, *Écrits. Articles, notes et entretiens*, coll. « Savoir / Sur l'art », Paris, Hermann, 2007, p. 245.

⁴²⁸ DIDION, Joan, *White Album*, dans *We Tell Ourselves Stories in Order to Live*, coll. « Everyman's Library », New York, Knopf, 2006, p. 185.

⁴²⁹ ROBIN, Armand, *La fausse parole*, Bazas, Le temps qu'il fait, 2002, p. 25.

Éluard et Picasso savent écrire ou peindre [...] tant qu'ils sont indemnes de propagande. Cette maladie mentale les atteint-elle, soudain, tout en gardant les apparences de composer les mêmes ensembles de mots ou de formes, les voilà revêtus d'un être étranger qui par leurs mains manie leur pinceau et leur stylo, stupides⁴³⁰.

Qui donc les a peintes? Est-ce bien lui, réduit ainsi qu'un stupide cheval de génie, à l'œuvre *des puissances diaboliques* voué? Qui donc a dessiné, en 1949, sous forme réaliste-naturaliste, emblème du Congrès mondial des partisans de la paix, et à outrance reproduites — en véritable produit de masse pour pacifistes —, et sous celle, souhaitée plus *artistique, stylisée, idéalisée, moderne*, à la griffe plus aisément reproductible, d'épure-délinéament-comme-d'un-trait, les *inoffensives* colombes d'aveuglement de Picasso? Est-ce bien le même Picasso qu'en 1937? Est-ce bien le même qui, idiosyncratiquement dépersonnalisé lui-même d'abstraction dé-figurante, avait su rendre, barbare, méphitique et palpablement percutante, cette explosion d'horreur d'abattoir indifférenciant homme et bête, à l'affre tous deux en proie — de *pathosformeln* contorsionnés-exaspérés-empreints-oblitérés à faire s'affliger par-delà le tombeau jusqu'aux anciens dieux — face à une réalité bien pire que ce cliché monochrome de sa souffrance, face à ce destin-sans-destin d'abattoir que s'est à soi-même imposé l'homme — et à l'image d'un mythe? Ô Phœbus-Ampoule! Ô Phœbus-Progrès! *comme une espèce d'œil qui voit tout*, comme le Dieu-Grande-Dynamo de l'homme créé à son image : *technological man*. « *And men have perforce to be little dynamos / and little talking radios*⁴³¹ ». Cependant que derrière les pâles colombes-écrans aucun abattoir automatisé ne se profile, aucun horizon de réel. Rien ne doit entacher l'espoir dont on les a farcies — et « que peut-on bien espérer

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ LAWRENCE, D. H., *Complete Poems*, New York, Penguin Classics, 1994, p. 641.

d'une colombe⁴³²! » — pour mieux, nous, nous en farcir – farce du destin. Trouées – bien évidemment! tout comme le ciel, qui n'a désormais de bleu que le peu permettant d'en distinguer, blanc sur blanc, le grand vide en elles circonscrites réfléchi. C'est dire qu'elles-mêmes sont vides, d'elles-mêmes et de toute matérialité, creuses – virginales de néant – comme ce blanc idéal dont elles incarnent avec force désincarnation, épinglées-décarcassées au ciel des idées, le symbole. En elles ne se lisent ni les cadavres ni l'asservissement que continue de coûter cette paix. Un tel art-à-ne-pas-voir, un tel art-d'écharné-sans-sa-chair répond par la perversion esthétique — et l'idiosyncrasie de Picasso faisant, possédé, du Picasso n'y sert plus, en une régression de l'art, que de signature à rehausser de son renom une vulgaire illustration dans le catalogue de l'idéal — à un besoin, politique, d'aveuglement et de grégaire mobilisation. *On nous a rameutés jusqu'ici comme du bétail, avant même que nous n'ayons pu étudier correctement les offres du catalogue.* Telle la France avait soif de paix et de colombes communistes au sortir de la guerre, telle elle était affamée de beefsteak gaulliste, l'un – aveuglant par soif d'idéal, et l'autre – par satiété-réplétion. Dans un cas comme dans l'autre, la viande libre ne cherchait à même l'abattoir qu'à s'oublier, qu'à croire en sa liberté puis, quand bien même elle se savait coupable, à se convaincre d'une certaine innocence.

MARCEL : [...] J'ai faim comme un innocent.

CLAIRE, *qui n'a pas très bien entendu* : Tu as faim comment dis-tu ?

MARCEL : Beaucoup beaucoup.

CLAIRE : Aucun espoir de ce côté-là, Marcel. N'insiste pas⁴³³.

⁴³² JELINEK, Elfriede, *Les Suppliants*, Paris, L'Arche, 2016, p. 19.

⁴³³ DURAS, Marguerite, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, dans *Œuvres complètes. Tome I*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2011, 1265-1266.

Il s'agit toujours de, malgré et pour soi, créer le chef-d'œuvre de l'inconscience — « Quel chef-d'œuvre; pas un complice, pas même ta conscience⁴³⁴! » — qui transformera toujours plus avant – et au figuré, à savoir : en le laissant de fait, et pareil à soi-même, et gésir en l'équarisseur, l'homme-carcasse en homme-porte-valeur, à tout dissimuler par cela même qui, idéal de l'instinct grégaire, s'installe à cheval sur son dos (*Tu que no puedes, llévame a cuestras*). (Politiquement transparent, ce même instinct, lorsqu'il s'agit d'immigration, est exigé à qui demande l'asile et se voit, ainsi que sceau ontologique, un tel serment *imposer* : « nous voulons volontiers nous faire les représentants de vos valeurs, [...] remplir la base d'une vie qui a de la valeur, remplir de vie les valeurs, pour qu'elles aient une base⁴³⁵».) Ce désir-propagande, de faire de l'homme un porte-valeur — philosophiquement à son paroxysme chez les authentiques, alors même qu'en nous fourguant la camelote standardisée de l'être⁴³⁶, ils s'imaginent faire tout autre chose que l'envoûtante marchandise qu'ils exècrent —, Jünger, c'est-à-dire le Jünger *hautement symptomatique* du *Travailleur*, le donne à voir, qui a constamment de ces intimations onto-typologiques – de prêts-à-porter – d'encastrement-en-

⁴³⁴ STRINDBERG, August, *Père*, Paris, Imprimerie nationale, 1991, p. 69.

⁴³⁵ JELINEK, Elfriede, *op. cit.*, p. 38-39.

⁴³⁶ « L'être est la marchandise de l'étant [*Die Sein ist die Ware des Seiendes*]. » (*Id*, Totenauberg, dans *Œuvres romanesques*, coll. « Thesaurus », Arles, Actes Sud, 2008, p. 920) Cette affirmation n'est pas sans rappeler le *Chant de la marchandise*, dont il importe *peu de savoir* si Brecht l'entendait *aussi* au sens heideggérien, cet *eigentlich* parodique *prenant* chacun des refrains *en charge* – et chaque fois de son sens délié – lié plutôt à l'enflure-inflation de la valeur d'échange, le prix s'étant substitué au savoir, *Was ist eigentlich ein Mensch? // Weiß ich, was ein Mensch ist? / Weiß ich, wer das weiß! Ich weiß nicht, was ein Mensch ist. / Ich kenne nur seine Preis.*

(Qu'est-ce authentiquement (en vérité) qu'un homme? // Sais-je ce qu'un homme est? / Sais-je qui le sait! / Je ne sais pas ce qu'un homme est. / Je connais seulement son prix.)
suffit pour l'instant de reconnaître ceci, qu'à la même époque, c'est-à-dire en 1930, Benjamin et Brecht projetèrent d'écrire une sorte de pamphlet contre Heidegger, tous deux éminemment conscients de la nécessité de *démolir* cette philosophie, sa dimension culturelle, son jargon contagieux.

l'eidétique-support-image-écran⁴³⁷ – ordonnant la conformation de l'étant à sa figure d'être et, pour ce faire, à son *bestiau de l'être* de se comporter, *Kadavergehorsam*, en un *héroïque* « ne pas être seulement un matériau mais aussi le porteur du destin⁴³⁸», le « porteur de la révolution *sans phrase* [à l'efficace de frottements rébarbatifs du penser dénuée]⁴³⁹», le « porteurs de la

⁴³⁷ Il n'est de prothèse de l'être qui ne le mette également au joug, sous tutelle. Et c'est bien ce que, ayant soumis le jargon à une puissance critique hallucinatoire telle que, libre de tirer jusqu'au bout ses conséquences mortifères — « L'authenticité est la mort » (Adorno, *Jargon de l'authenticité. De l'idéologie allemande*, coll. « Petite Bibliothèque Payot », Paris, Payot & Rivages, 2009, p. 184) —, affranchi de son socle, il s'autodétruit parodiquement sans laisser pour autant d'être cauchemardesque, Jelinek donne à voir dans *Totenauberg* et, particulièrement, dans ce dispositif par lequel elle a choisi de représenter l'*ethos* heideggérien de l'authenticité. L'authentique — ici Heidegger sous la figure d'un vieil homme — n'atteint à l'authenticité que par la médiation d'un « support [*Gestell*] » (JELINEK, Elfriede, *op. cit.*, p. 901) standardisé, d'un support d'être, rendant *doublement présent, doublement existant, doublement sous-la-main* — « *doppelt vorhanden* » (*Ibid.*) —, et qui est « en vérité, authentiquement une forme de moulage du corps [*eigentlich eine Art Körper-Moulage*] » (*Ibid.*). En dehors de cet état authentique de *supporté*, de *moulé*, qui restreint son libre mouvement à proportion qu'authentiquement il en est *façonné* et *carapaçonné* — et Adorno dans le *Jargon* le surnomme, dans le même ordre d'idées, le *Blindé* —, Heidegger perd toute stature, en est réduit à ce que masquait un tel support-phallus, c'est-à-dire à son étant mutilé, informe, inconsistant; il ne tient littéralement plus debout et ne cherche plus pour se redonner forme, contenance, qu'à se bander d'une unique interminable bande le corps entier — « *bandagiert mit einer endlosen elastischen Binde seine Körper* » (*Ibid.*, p. 913), écrit Jelinek —, comme le ferait un blessé souhaitant mettre fin à l'hémorragie de son être authentique, comme un homme qui viendrait tout juste, l'idole-jargon tombée à la renverse et lui avec, de découvrir à même son corps, mais avec ce réflexe de les camoufler aussitôt, les sévices causés par cet état du monde qu'il avait cru fuir dans son intériorité et auxquels il s'est, partant, soumis. C'est dire que — tout comme ce bandage — le moulage dans lequel s'ençâsse comme en lui-même l'ontique, qui l'enveloppe, qui le momifie alors qu'il prétend en redoubler la présence, redoubler son existence authentique comme sous-la-main, apparaît comme le lieu d'un étrange dédoublement, d'une habitation pour le moins spectrale où l'on se doit d'être « presque logé dans le miroir [*beinahe untergebracht im Spiegel*] » (*Ibid.*, p. 901). La question se décline comme celle de l'ipséité, où l'on doit s'ajuster de son mieux au médium de sa soi-disant reproduction — ce moulage de soi, d'un soi plus véritable encore —, s'effacer devant *son* image dans le miroir (autre type de narcissisme esthétique), et habiter dans l'absence de soi propre le support-jargon de l'être authentique propre à tout le monde. L'identité se paie ici, comme toujours, par la mort. L'être authentique se révèle dans sa finalité, et il ne connaît pas d'autre mode que celui de la finalité, être-pour-la-mort, comme clôture absolue, comme fin du devenir, prison de l'être. Et cet être-pour-la-mort duquel l'ipséité authentique ne constitue qu'un doublon, Adorno l'assimile, même si Heidegger s'en défend, à l'ipséité du Je fichtéen : « Le "je" de l'idéalisme, qui se pose lui-même absolument et qui consiste entièrement en lui-même, devient, comme Hegel l'a reconnu, sa propre négation et se fait semblable à la mort.» (ADORNO, *op. cit.*, p. 168.) Médium subreptice de la mort, le jargon est le miroir grossissant et clinquant où l'on ne sent peu à peu son être diminuer et où l'on finit par disparaître dans l'autoglorification d'un soi toujours égal à lui-même.

⁴³⁸ JÜNGER, Ernst, *Le Travailleur. Domination et Figure*, Paris, Bourgois, 1989, p. 98.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 195.

force réelle⁴⁴⁰», etc., toutes expressions révélant, certaine, une parenté d'*ethos* et de mensonge avec le jargon nazi, qui, comble de stupide et mortifère cruauté – de bourreaux ne se voulant pas eux-mêmes bourreaux assumer et pas eux-mêmes cette responsabilité porter, se permit donc de baptiser-déléguer *Geheimnisträger*, imposant à l'ennemi aussi l'asservissement destinal de sa sous-langue, les membres du *Sonderkommando*, considérés comme, je l'ai dit ailleurs, *porteurs du secret, porteurs du mystère*, les chargeant d'on sait trop quelle finale malédiction – pour le soi-disant bonheur humaniste et la soi-disant innocence de son propre bétail aryen.

Au contraire de l'art véritable, capable de voir apparaître et de capter, par-delà l'image banale d'un oiseau se posant en plein champ, l'horreur entière de la boucherie⁴⁴¹, et qui ne laisse, sinon par négation déterminée, à l'espoir place aucune, « ne tolère plus aucune innocence⁴⁴²», qui, tel monsieur Teste, sait cette vérité voir en l'apocryphe idéalisme – ici de colombes dématérialisées Idée : « le suprême *les* simplifie [...] ils pensent tous de plus en plus, *vers* la même chose⁴⁴³», c'est l'instinct grégaire — cette aspiration à la *simplification-falsification* du réel, ce désir d'être administré-réifié-machiné et d'à divers degrés s'abdiquer pour ne pas souffrir dans sa viande —, dont Kertész a eu le génie de montrer qu'à même l'horreur totalitaire il se peut même manifester jusqu'au bonheur — « Oui, dans un certain

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁴¹ C'est, selon Bacon, cette image-prétexte qui, une fois estoquée, une fois percée à jour, lui suggéra les autres, à savoir : la composition même de *Painting* (1946). Cf. SYLVESTER, David, *Interviews with Francis Bacon*, Londres, Thames & Hudson, 1993, p. 11.

⁴⁴² ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 40.

⁴⁴³ VALÉRY, Paul, *Monsieur Teste*, coll. « L'Imaginaire », Paris, Gallimard, 1978, p. 25-26.

sens, là-bas, la vie était plus claire et plus simple⁴⁴⁴» —, c'est bien cet instinct que promeut, qu'exploite l'art par les entités de propagande possédées. À ce ne-pas-voir, qui « compos[e] [...] la physionomie d'un seul et unique adversaire, soit toujours la grégarité existante ou à venir⁴⁴⁵», participent les arts apparemment les plus inconciliables, de l'art le plus doctrinaire qui soit au plus anodin ou, même, au plus haut, et de l'art, cathartique, à décharger-contourner ses affects en possession pour profanes favorisant la fonctionnalité⁴⁴⁶, à cet autre, soi-disant

⁴⁴⁴ KERTÉSZ, Imre, *Être sans destin*, coll. « Domaine étranger », Paris, 10/18, 2002, p. 360.

⁴⁴⁵ KLOSSOWSKI, Pierre, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 188.

⁴⁴⁶ Cela se passe-t-il autrement dans les *Maîtres fous*? L'abandon aux entités étrangères ne se peut plus, à moins d'aveuglement d'ahistoricité s'aveugler, concevoir, comme chez Nietzsche, *expression la plus haute de la nature* ou volonté de s'anéantir dans l'*Un originaire*, mais déjà plutôt, possession prédéterminée par cela même que considèrent les possédés des forces possessives et dominantes, une reproduction – de la domination, de ce pouvoir colonial, une reproduction à leur compte, je veux dire : doublée d'une volonté de s'assimiler ce pouvoir et ces forces d'intrusion de la civilisation occidentale, de s'en *élargir*, comme par procuration, l'être. Ce film ne montre pas — il vaudrait mieux se refuser à l'interprétation d'une résistance parodique, laquelle ne serait qu'illusoire – en regard de la vitesse à laquelle s'occidentalisent les Haukas, de l'enthousiasme avec lequel, se déchargeant de tout affect de résistance, ils accomplissent cela même que le colonialisme attend d'eux —, ce film ne montre pas, comme l'affirme d'emblée Rouch, *comment certains Africains se représentent notre civilisation occidentale*. Non. Cette affirmation est par trop libérale et, *daigne te faire mon miroir déformant*, eurocentriste. Ce n'est pas la justesse de la représentation, parodique ou non, qui importe ici — nous n'assistons pas à du théâtre bourgeois. Cette représentation-identification-à-l'agresseur, ils y sont contraints par la force des choses, par la violence de l'Autre. Et dans ce rituel de possession qui reproduit comme en un rêve naïf (ou, devrais-je dire, un cauchemar) la domination, c'est le religieux qui par-delà sa mort continue parodiquement, cruellement, culturellement d'agoniser — et le réalisme historique qui triomphe : aux dieux mythologiques se substituent les dieux historiques, aux dieux des eaux, de la terre – les figures coloniales, etc. Et puisque le rituel ne sert plus qu'à vivre-décharger-comme-en-rêve une puissance à le(s) désaffecter suffisant, à leur faire tolérer, voire apprécier l'état de veille au sein de la civilisation *éclairée*, combien ironiques semblent, à la fin du documentaire, ces paroles célébrant les vertus prophylactiques du rituel Hauka :

Et en voyant ces visages souriants, en apprenant que ces hommes sont peut-être les meilleurs ouvriers de l'équipe des waterworks, en comparant ces visages avec les visages horribles de la veille, on ne peut s'empêcher de se demander si ces hommes d'Afrique ne connaissent pas certains remèdes qui leur permettent de ne pas être des anormaux, mais d'être parfaitement intégrés à leur milieu, des remèdes que nous, nous ne connaissons pas encore.

Il y a là quelque chose d'horrible, de glaçant. Réduite à une possession-propagande à faire avaler la pilule, prophylaxie-antidépresseur, il ne reste plus de l'impureté dionysiaque – irrémédiablement aseptisée – que le vain rituel, que l'envoûtement fonctionnel de parfaite intégration enveloppant, comme cette musique de fond retransmise sur transistors, ou ces messages matraqués sur les ondes de la mort, à vous animer et à vous agir, ou en quelque techno-écran – vous abolir.

inoffensif, à l'optimisme *bon-cœurissant*, et dont Baudelaire et Nietzsche ont, en quelque sorte, *fixé éternellement* en George Sand — « *la D-a Scia Collumba di Palma*⁴⁴⁷ », comme, halluciné, la désigna un jour Nerval — *le type*, à savoir : de Sainte-Colombe-voulant-supprimer-l'Enfer-et-à-même-l'abattoir-à-la-propagation-œuvrer-« intarissable vache laitière des lettres⁴⁴⁸ »-à-la-propagation-d'autres-ruminants-par-sa-morale-bourgeoise-assommés-d'-idéaux-ailés-comme-d'avidés-éperviers-psychophages-incessamment-assaillis :

Il ne faut pas croire que le Diable ne tente que les hommes de génie. Il méprise sans doute les imbéciles, mais il ne dédaigne pas leur concours. Bien au contraire, il fonde ses grands espoirs sur ceux-là.

Voyez George Sand. Elle est surtout, et plus que toute autre chose, une *grosse bête*; mais elle est *possédée*. C'est le Diable qui lui a persuadé de se fier à *son bon cœur* et à *son bon sens*, afin qu'elle persuadât toutes les autres grosses bêtes de se fier à leur bon cœur et à leur bon sens⁴⁴⁹.

Cela, il ne nous faut pas – nous-mêmes possédés – bêtes grosses de bon cœur et de bon sens et de grégarité – simplifiés par quelque dogmatique inflexibilité théorique ou doxologique – en atténuer-discréditer-modérer l'emphase imprécatoire et, stupides et vertueux, faire la sourde oreille – en l'abattoir, mais, jusque dans l'affect de sang qui son discours emporte, jusque dans le cruel plaisir que goûte Baudelaire à son éloquence-méchanceté, le prendre, ceci, au sérieux. « Nous ne pouvons traiter à la légère cette matière, cette extirpation en nos plates-bandes du noyau même de la réalité. Aucune représentation de la vie n'a la moindre véracité qui

⁴⁴⁷ NERVAL, Gérard, « Lettre du 14 mars 1431, à Paul Bocage, », dans *Œuvres complètes. Tome I*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1989, p. 1376.

⁴⁴⁸ NIETZSCHE, Friedrich, *Crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*, coll. « Folio / Essais », Paris, Gallimard, 1988, p. 61.

⁴⁴⁹ BAUDELAIRE, Charles, *Mon cœur mis à nu*, dans *Œuvres complètes. Tome I*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1975, p.686-687.

n'admette les faits odieux⁴⁵⁰. » Et cette amenuisante « aspiration plébéienne à des sentiments généreux⁴⁵¹», à se faire *tout bonnement* confiance, à être heureux, plutôt que d'en psychologue – au sens nietzschéen – apprendre à se connaître soi-même, soi-même "mauvais" soi-même "méchant", trahit-contredit d'*ordure originelle* — répétant, de non-opposition à soi, son abject refrain-écervellement : *Go folks! Go forth! Go folks! Trust your brain! Trust your body!* — la plus sommaire, la plus élémentaire conscience – dans le Mal, et omet ainsi cela seul qui eût été à même, c'est-à-dire : peut-être à même, sans doute à même, de faire surgir, médiatisé, quelque *bien*, du moins quelque chose d'étranger, d'irréremédiablement étranger — puisque « Tout bien est la transformation d'un mal : [que] chaque dieu a un diable pour père⁴⁵²» — à celui, moral, superstitieux, possédé, des *hommes de bien*, des bien-pensants, des vertueux, dont on sait — « J'avance parmi ce peuple [*Volk*] et garde les yeux ouverts : ils sont devenus *plus petits* et deviennent toujours *plus petits* — cela, du fait même de leur dogme [*Lehre*] de *bonheur et de vertu*⁴⁵³» — à quel point leur vision du monde, leurs instincts, leurs affects ne sont à proprement parler pas les leurs, plus les leurs, n'en sont à vrai dire plus – que l'aveuglante reproduction esthétique-idéologique à leur *liquider l'entendement* – et laissant croire, en ne laissant d'ailleurs plus que cette faculté de croire, à l'animal de troupeau, au *brave bétail grégaire*, coiffé tour à tour, *Si Satan le monte, il veut aller et il va là où veut*

⁴⁵⁰ EMERSON, Ralph W., *The Conduct of Life*, dans *Essays and Lectures*, New York, The Library of America, 1983, p. 952.

⁴⁵¹ NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁵² *Id.*, *La volonté de puissance. Tome II*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1995, p. 199 (traduction modifiée). « *Alles Gute*, écrit Nietzsche, *ist die Verwandlung eines Bösen: jeder Gott hat einen Teufel zum Vater.* »

⁴⁵³ *Id.*, « De la vertu qui rend petit », dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, coll. « Livre de Poche », Paris, Librairie Générale Française, 1983, p. 203

Satan, de telles ou telles valeurs, lui qui n'en a point, que sa viande est bel et bien libre — « l'oppression est à ce point complexe et englobante qu'elle est éprouvée comme liberté⁴⁵⁴» —, libre de s'abandonner à sa nature – domestiquée, de s'abandonner, lui, ruminant, au bien commun l'enfourchant-et-conformant, jamais libre de ne céder en son abandon optimiste qu'à ce que sa positivité — « Oh oui! Oh oui! Oh oui! / Oh oui, voilà ce que chante la mort à la fin de chaque strophe⁴⁵⁵» — comporte de nihiliste. Car « Nihilistes sont ceux qui opposent au nihilisme leurs positivités de plus en plus délavées et qui par elles se conjuguent avec toute la bassesse établie et finalement avec le principe de destruction. La pensée met son honneur à défendre ce qui est dénigré sous le terme de nihilisme⁴⁵⁶. »

Dût-on pour cela le sauver de lui-même. À savoir : de sa propre inclination à se vouloir dépasser en une positivité des plus nihilistes elle-même.

*

* *

⁴⁵⁴ MÜLLER, Heiner, « Penser est fondamentalement coupable », dans *Fautes d'impression*, Paris, L'Arche, 1991 p. 206.

⁴⁵⁵ DÖBLIN, Alfred, *Berlin Alexanderplatz*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 2010, p. 581.

⁴⁵⁶ ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, coll. « Petite Bibliothèque Payot », Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 461.

Dépassement nietzschéen du nihilisme, et justification de l'horreur

Mais on ne saurait nouer d'alliance sacrée avec les puissances de la destinée. Et le destin marche à pas rapides. Portez, si vous êtes entravé dans votre marche, des chaussures Leiser. Leiser est le plus grand bottier de la place.

Alfred Döblin

Ah! c'est la forme qui ne va pas! la forme esthétique qui est mauvaise!

Fiodor Dostoïevski

Ces dangers n'ont rien de nouveau : la capacité d'utiliser des procédés littéraires pour créer des croyances, puis de faire, au sein d'une œuvre d'art, comme si celles-ci étaient la réalité. James, dans ses romans tardifs, souligne, entre autres choses, ce danger de traiter les gens selon des catégories esthétiques.

William H. Gass

Or, qu'en est-il de ces hommes de génie dont parlait Baudelaire? Et qu'a bien pu par leur entremise TENTER DE GRAND le Diable? si ce ne sont eux par la sienne? Qu'a-t-Il donc, l'Implacable, hormis l'inéluctable dualité de leur Chute, *tenté* en eux? je veux dire : en ces Faust-expérimentateurs-eux-mêmes-sujets-d'une-expérimentation-qui-les-dépasse, en ces Faust *prêts à tout* – et prêts à sacrifier ce *tout*, afin qu'en la bassesse-grégarité, qu'en la *machinalisation de l'humanité* advienne seulement – ne serait-ce que – du moins – quelque chose – DE GRAND – eux qui souhaitent, par-delà l'absurdité même de ce souhait, arracher à l'expérience de l'enféeirie — car « il est dans la nature de l'homme faustien que même de l'enfer il ne revient pas les mains vides⁴⁵⁷ » — quelque enseignement, quelque sens, quelque

⁴⁵⁷ JÜNGER, Ernst, « Avant-propos d'Ernst Jünger à l'ouvrage de son frère Friedrich Georg *Aufmarsch des Nationalismus* [Déployons le nationalisme] », cité dans Michel Vanoosthuyse, « Ernst Jünger, itinéraire d'un fasciste *clean*. Dernières publications, derniers masques », *Agone*, n° 54, 2/2014, p. 126.

incitation à la création esthétique-politique, voire une maïeutique à mettre bas l'homoncule nouveau; ceci, sans doute : leur volonté de puissance, un orgueil d'antéchrist, « la grande passion⁴⁵⁸» – toutes séductions *suprêmement dangereuses et suprêmement attirantes* et par Lui ultimement bafouées, c'est-à-dire inévitablement, malgré qu'elles continuent, par-delà leur échec même, d'opérer *sataniquement* sur la postérité – bien souvent de leur génie dénuée – et travestissant-kitschifiant leurs pensées. « Je voulais juste te prouver une chose, que c'est le diable qui m'a traîné là-bas, et que c'est après qu'il m'a expliqué que je n'avais pas le droit d'y aller, parce que, moi aussi, je suis un porc, exactement pareil que tous les autres⁴⁵⁹.» Ce soupçon, il va jusqu'à plomber l'aile vaticinante-spéculative de la philosophie du surhomme et des *futurs "Maîtres de la Terre"*, qui, aspirât-elle à monter jusque dans les hauteurs, *in der Höhe*, et jusqu'à incarner le Très-Haut, n'arrive cependant pas à l'oublier ni à s'oublier, elle et son équivocité, en la compensation. « ce qu'ils choisissent, écrit Nietzsche des philosophes et des moralistes, comme moyen, comme planche de salut, n'est en fin de compte également qu'une manifestation de *décadence*⁴⁶⁰».

Du moment que, cherchant à *passer la ligne*, après qu'il se fut reconnu — et malgré ce en quoi il s'était jusque-là lui-même cru reconnaître — « fondamentalement nihiliste⁴⁶¹», Nietzsche ne voulut plus manier son marteau aux fracas des idoles seulement, mais en user bel

⁴⁵⁸ NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes XIII. Fragments posthumes (automne 1887 - mars 1888)*, coll. « Œuvres philosophiques complètes », Paris, Gallimard, 1976, p. 165. Tout ce développement s'inspire pour beaucoup du chapitre « Le cercle vicieux en tant que doctrine sélective » de Klossowski, dont j'infléchi l'analyse et les *matériaux* en un sens esthétique.

⁴⁵⁹ DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Crime et Châtiment. Le Joueur. L'Idiot*, coll. « Thesaurus », Arles, Actes Sud, 1998, p. 420.

⁴⁶⁰ NIETZSCHE, Friedrich, *Crépuscule des idoles, op. cit.*, p. 24.

⁴⁶¹ *Id.*, *La volonté de puissance. Tome II, op. cit.*, p. 50 (Traduction modifiée).

et bien à SA VOLONTÉ – et tailler – et sculpter – de sa *Transvaluation*, toujours plus concrets, les contours – en l’*homme* même – et en un type nouveau l’incarner, celle qui, de même que ses projets de dressage et de sélection, n’arriva jamais à *positivement*, savoir : autrement que contemplative et généalogique opposition aux valeurs de la morale, prendre forme satisfaisante et resta, intenable – jusqu’en sa psyché même, à l’état de fragments contradictoires ou, comme les appelle Klossowski, de *phantasmes vaticinateurs*; Nietzsche se mit à *vouloir croire* en son « droit de donner forme à l’*homme* en artiste⁴⁶²» ou, selon d’autres versions, de préfigurer ces « hommes supérieurs [*höhere Art Menschen*] qui [...] se serviraient de l’Europe démocratique comme de leur instrument le plus docile et le plus souple pour prendre en main les destins de la terre [*um die Schicksale der Erde in die Hand zu bekommen*], pour donner, en tant qu’artiste, figure à l’"homme" même [*um am "Menschen" selbst als Künstler zu gestalten*]⁴⁶³».

C’est dire que, Nietzsche se proposant de *fixer* à l’homme *un but*, la volonté de puissance, le vitalisme prirent en quelque sorte le pas sur l’absence de sens de l’existence. Ou, plutôt, il n’en va ainsi qu’en apparence, il ne s’agit là que, cette apparence, de la choisir, de la créer — et bien loin d’être supplanté par eux, bien loin de disparaître, le non-sens de l’existence forme plutôt, relégué à la célébration souterraine des mystères nietzschéens, le noyau de vérité d’un destin ayant en photocopie de lui-même à se répéter, absurde, comme éternellement, et que doit falsifier, de simulacre de vie, quiconque trop faible encore pour, tel Nietzsche, l’aimer et *se faire* destin – ne peut autrement supporter un tel destin sans destin ni,

⁴⁶² *Id.*, *Par-delà bien et mal*, p. 116.

⁴⁶³ *Id.*, *Œuvres philosophiques complètes XII. Fragments posthumes (automne 1885 - automne 1887)*, coll. « Œuvres philosophiques complètes », Paris, Gallimard, 1979, p. 96.

selon l'expression de Chestov, y éprouver quelque diallélique *béatitude dans le taureau de Phalaris*. « À prendre sur soi tout ce qui est mal et le pire⁴⁶⁴», gravant ses tables nouvelles et prêt à sacrifier tout – et l'homme lui-même – à l'avenir humain, s'assimilant, de fait, autant à un Dieu immoral (l'autre ayant été *réfuté*) qu'à une offrande christique propre à réactiver les sacrifices (Dionysos-Le-Crucifié), Nietzsche se laissa posséder par la folie comme court-circuitante d'une idée toute philosophique, d'une idée assurément fausse, et dont il savait *pertinemment* qu'elle était fausse, et décida POUR CELA MÊME, c'est-à-dire *en toute conscience*, de l'assumer (*TRUG*) — puis, ce faisant, de lui-même se cliver-libérer de lui-même, de lui-même accueillir en lui-même ce philosophe que d'emblée il s'était acharné à ne pas être, de lui-même en lui-même le contempteur du seul fait que s'étant histrioniquement, que s'étant extatiquement *voulu* contempteur – au second degré – de soi détaché. Sous couvert d'immoralité, et comme *actant* PAR-DELÀ BIEN ET MAL par la seule conscience de l'inanité morale du bien et du mal, il se mit en tête d'*œuvrer*, « il y a tant de bonté dans la ruse⁴⁶⁵», une sorte de bien – et séduisante – et dangereuse.

Le mensonge préserve la vie, avait dit Nietzsche, accusant la fausseté insue des valeurs grégaires, je veux dire : avant d'en embrasser consciemment la *potentialité*. « Reconnaître la non-vérité pour condition de vie : c'est à coup sûr une manière dangereuse de résister aux sentiments de valeurs habituels; et cela suffit [étrange soudaine confiance dans le pouvoir de la conscience et de la connaissance] pour qu'une philosophie qui s'y risque se place d'emblée

⁴⁶⁴ *Id.*, *Œuvres philosophiques complètes XIII. Fragments posthumes (automne 1887 - mars 1888)*, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁶⁵ *Id.*, *Par-delà bien et mal*, *op. cit.*, p. 91.

par-delà bien et mal⁴⁶⁶. » Ainsi en expérimentateur-généticien-behavioriste souhaite-t-il, semblant par son but même, non plus *purpose for nothing*, mais *utilitaire-et-volontariste* – quoique pour rien – en définitive du moins (c'est-à-dire selon l'Éternel Retour), oublier que même sa fiction *la plus subtile*, la volonté de puissance incarnée en un but, ne saurait oblitérer sa propre critique de la causalité, du caractère imprévisible toujours de la causalité — « La nature ne veut rien, mais elle parvient toujours quelque chose : *nous* voulons quelque chose et *parvenons toujours à quelque chose d'autre*. Nos "intentions" ne sont que des "hasards"⁴⁶⁷» —, ainsi, disais-je, souhaite-t-il d'affiner la grégaire falsification – et par la même fausseté, assumée tromperie cependant, savoir : *immoralisée*, ramener quelques hommes, fût-ce en un processus millénaire, à plus de grandeur, à de plus hautes valeurs, somme toute, aussi mensongères que les anciennes, mais propres à éveiller en l'homme l'idiosyncrasie (« l'erreur plus subtile [*der feinere Irrthum*]⁴⁶⁸») et le rapprocher davantage, par sa mise en figure, de l'intensité qu'est, selon lui, la vie, de ce vitalisme qu'il tend à hypostasier jusqu'à transformer-renverser l'entropie fantasmagorique de la grégarité en une fantastique mise en réserve des forces vitales. En accord avec son affirmation de la « "Volonté" comme *compensation* [je souligne, et ceci aussi, que *Schadenersatz* toujours sous-entend l'idée de perte-et-indemnité, d'un ersatz] de la "croyance"⁴⁶⁹», Nietzsche prononce avec une conviction non dénuée

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁶⁷ *Id.*, *Œuvres philosophiques complètes IX. Fragments posthumes (été 1882 - printemps 1884)*, coll. « Œuvres philosophiques complètes », Paris, Gallimard, 1997, p. 292.

⁴⁶⁸ *Id.*, *Œuvres philosophiques complètes V. Le Gai Savoir suivi de Fragments posthumes (Été 1881 - Été 1882)*, coll. « Œuvres philosophiques complètes », Paris, Gallimard, 1982, p. 370.

⁴⁶⁹ *Id.*, *Œuvres philosophiques complètes XII. Fragments posthumes (automne 1885 - automne 1887)*, *op. cit.*, p. 236.

d'histrionisme sa déchirante profession de foi – de philosophe expérimentateur-imposteur s'engageant à œuvrer-triturer la matière même du réel : « À nous les beaux simulacres! Soyons les imposteurs et les embellisseurs de l'humanité! De fait, c'est là *ce qu'est proprement un philosophe*⁴⁷⁰. »

Assumer l'imposture méliorative, cela ne signifie pas seulement pour Nietzsche *s'assumer* comme par déréalisation en tant qu'*un philosophe véritable*, mais qu'il lui faut aussi, à cette figure *traditionnelle*, adjoindre celle de l'artiste, par lui considéré, du moins le donne-t-il à penser tel, ainsi qu'un maître faussaire, qu'un *con-man* — manipulateur par excellence du réel. À cet égard, le philosophe-artiste s'avère considérablement plus philosophe qu'artiste. En témoigne, et qui tend à motiver tout recours au faux, sa conception utilitariste d'un art comme *dressé au dressage*, d'un art par visée-d'imposture subsumé-asservi. Consistant en la concrétisation d'une fausseté par l'entremise de simulacres se devant eux-mêmes donner pour le réel (« notion positive du faux, base de la création artistique, étendue à tous les domaines de l'existence, écrit, sans plus avant nuancer l'objectivation du procès esthétique, Klossowski⁴⁷¹»), — donner forme à l'homme *en artiste*, c'est vouloir, et « la philosophie est cette pulsion tyrannique même, la plus spirituelle volonté de puissance, de "création du monde", de *causa prima*⁴⁷²», CRÉER EN DIEU sous prétexte d'en artiste, se savoir ne pas l'être, c'est faire régresser l'art à sa dimension culturelle primitive, où il ne s'agit encore

⁴⁷⁰ *Id.*, dans Pierre Klossowski, *op. cit.*, p. 193. Les *Œuvres complètes* donnent, quant à elles, cette traduction, moins klossowskienne : « À nous les belles images trompeuse! Soyons à l'humanité ceux qui la trompent et l'enjolivent! En fait, *c'est là* proprement ce qu'est *un philosophe* » (*Id.*, *Œuvres philosophiques complètes XI. Fragments posthumes (automne 1884 - automne 1885)*, coll. « Œuvres philosophiques complètes », Paris, Gallimard, 1981, p. 442).

⁴⁷¹ KLOSSOWSKI, Pierre, *op. cit.*, p. 195.

⁴⁷² NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, *op. cit.*, p. 55.

que de, naïvement — et Cioran disait aussi trouver Nietzsche « trop naïf...⁴⁷³» —, séduire créer inventer mythes destins types et idoles et, par là, non plus tant, comme c'était le cas dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, de s'esthétiquement retremper-ranimer à la matière magmatique des affects-impressions par le réel laissés, que, par soif de puissance et par la puissance du faux, de s'ensorceler quelques prosélytes afin d'en pouvoir, bien au-delà de la vérité esthétique, *obtenir quelque chose*. Si toute perception de la réalité est production esthétique, ce n'est pas au sens d'un *tout est permis* ni d'un *tout est valide* : sans autre rapport au réel que la volonté d'y imposer par la force son interprétation savamment erronée – son interprétation souhaitée formatrice, la philosophie-ou-science-artiste n'est jamais mise en œuvre que pour, à l'œuvre sur la viande, éprouver le destin du matériau humain, de la « grégarité [...] [comme] pur matériel vivant⁴⁷⁴» et « envisag[ée] [...] comme matériel d'un point de vue toujours strictement "artistique"⁴⁷⁵», et sa forme de réformer, artistique, la matière moins à la manière critique d'une œuvre d'art que d'une perversion à subir esthético-positivement (Nietzsche lui-même, croyant, devenu *philosophe*, se déjouer psychiquement à jouer faux ses paradoxes sur le comédien, ne s'en fourvoie que plus tragiquement en sa fausseté-propagande et toute-puissance) — car l'art, lui, donne à voir en faisant plus que montrer et aux yeux cherche à rendre leur chair.

En tant qu'artiste, Nietzsche est rétrograde, esthétiquement rétrograde, son Zarathoustra — un conte au pseudo-symbolisme mimant les formes-et-vérités sacrées (et dont

⁴⁷³ CIORAN, Émile, *De l'inconvénient d'être né*, dans *Œuvres*, coll. « Quarto », Paris, Gallimard, 1995, p. 1323.

⁴⁷⁴ KLOSSOWSKI, Pierre, *op. cit.*, p. 226.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 223.

la pseudo-religiosité continue maintenant et toujours d'engendrer, d'un kitsch stupide, une progéniture telle que lui-même l'aurait véhémentement anathématisée), une outre à idées philosophiques rien moins que souveraine, la trahison-transformation-en-enseignement de son expérience de l'Éternel Retour. En tant que philosophe, il est un des plus grands stylistes, « sans doute le plus grand *styliste allemand*⁴⁷⁶», et a su voir et prévoir loin dans les ténèbres; seulement il n'a pas été capable de supporter la vision, *sa* vision, juste, de l'impasse. Or cette impasse, il l'a vue. Il l'a bel et bien vu – et juste, ce que par la suite il se refusa, par volonté et par principe, de voir ou, plutôt, de considérer, je veux dire : hormis aux heures de désespoir, intermittentes, où quelque chose encore répugnait en lui à cette imposture positivospéculative, à sa *mission*,

Si l'on se représente le progrès de cet instinct [grégaire] poussé à ses excès ultimes, *les hommes qui savent commander et les indépendants finiront par disparaître totalement* [je souligne]; ou bien ils souffriront intérieurement de mauvaise conscience et auront besoin de commencer par se faire illusion à eux-mêmes pour pouvoir commander : de sorte qu'ils paraissent eux aussi ne faire qu'obéir. Tel est bien l'état des choses que connaît aujourd'hui l'Europe: c'est ce que j'appelle l'hypocrisie morale des hommes qui commandent⁴⁷⁷.

Dans le cas contraire [c'est-à-dire si les *nivelés*, les *grégarisés* ne présupposent pas d'*hommes supérieurs*, d'*aristocrates de l'avenir*], elle [l'exploitation économique des grégaires] ne serait effectivement rien que avilissement complet [*Gesamt-Verringerung*, *Werth-Verringerung*] du *type* humain — un *phénomène régressif* du plus grand style⁴⁷⁸.

à cela même qu'il choisit — la vie plutôt que la vérité — pour, disais-je, se refuser, ce qu'il avait vu, à le considérer comme une impasse, préférant par imposture méliorative y vouloir

⁴⁷⁶ CIORAN, Émile, *Cahiers 1957-1972*, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 1997, p. 756.

⁴⁷⁷ NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, *op. cit.*, p. 155.

⁴⁷⁸ *Id.*, *Œuvres philosophiques complètes XIII. Fragments posthumes (automne 1887 - mars 1888)*, *op. cit.*, p. 117.

remédier, c'est-à-dire : pas totalement (« l'esclavage appartient à l'essence d'une civilisation⁴⁷⁹»), et de préférence en faire même, de cette impasse-enféeerie en destin d'abattoir, le « support [*Untergestell*]⁴⁸⁰», le *piédestal* d'une régénérescence de l'humanité – à accomplir par-dessus l'*homme* – et en œuvre même à sa viande, pure matière esthétique, sa viande à lui, l'esclave-sans-maître-aucun-qu'interchangeable-lui-même-d'autres-esclaves-pareils-à-lui-même-et-à-laisser-tranquilles-les-maîtres.

Dépasser le nihilisme, c'est, avant même que d'y pouvoir songer résister, devoir faire sens du réel et lui concéder par le fait même, et comme pour mieux se le concilier, quelque nécessité, toujours à *ce qui est* concéder quelque nécessité; c'était pour Jünger : « reconnaître en elle [en la technique] le symbole d'une puissance supérieure⁴⁸¹», et différemment semblable pour Nietzsche : décrypter en « la gestion globale de l'économie de la Terre, qui interviendra inévitablement⁴⁸²», en cette grégarisation toujours plus avant machinalisation servant l'industrie, le *chiffre* d'un *τέλος* à susciter-accélérer-amplifier *en artiste*, « simulacre de but, de sens – à *inventer*⁴⁸³!»; il s'agissait donc, recrudescence de la maladie idéaliste, de se faire, en vue d'un avenir meilleur par-delà l'humanité (du moins le sera-t-il pour quelques-uns), complice de l'horreur du présent — « *Die Sklaverei in der Gegenwart : eine Barbarei*⁴⁸⁴! » —,

⁴⁷⁹ *Id.*, « L'État chez les Grecs », dans *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, coll. « Folio essais », Paris, Gallimard, 1990, p. 183.

⁴⁸⁰ *Id.*, *Œuvres philosophiques complètes XIII. Fragments posthumes (automne 1887 - mars 1888)*, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁸¹ JÜNGER, Ernst, *Le Travailleur. Domination et Figure*, *op. cit.*, p. 248.

⁴⁸² NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes XIII. Fragments posthumes (automne 1887 - mars 1888)*, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁸³ KLOSSOWSKI, Pierre, *op. cit.*, p. 197.

⁴⁸⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes IX. Fragments posthumes (été 1882 - printemps 1884)*, *op. cit.*, p. 306.

du destin sans destin, et de se servir de l'abattoir comme d'un laboratoire d'où la nécessité finirait bien, guidée par les puissances du faux, par fournir à l'expérimentation sa justification, sa justice — et de Nietzsche, biaisée, telle question *exigeait*, oui, l'exigeait *nécessairement*, telle affirmative réponse, elle *exigeait nécessairement* de dénier à *ce qui est* tout non-sens et d'y projeter une *cohésion* : « Où sont les maîtres pour lesquels travaillent tous ces esclaves⁴⁸⁵? » Cela, Chestov le perçut avec acuité :

La "cruauté" de Nietzsche, qui faisait peur à tant de gens, remonte bien plus haut que Nietzsche, [...] [qui] ne put éviter notre sort à tous : l'idée de la Nécessité parvint à le séduire aussi; il l'adora et appela tous les hommes à se prosterner devant l'autel où trône *bella, qua non occisa homo non potest vivere* [la bête de nécessité qu'il faut tuer pour que l'homme puisse vivre]⁴⁸⁶.

et Klossowski, qui, signalant le caractère fondamentalement économique des projets de dressage et sélection, ceux-ci ayant été, dit-il, « décalqué[s] sur le processus économique moderne⁴⁸⁷ » dont le parfait exercice de domination-grégarisation de l'*homme* doit assurer jusqu'à leur propre perfection, sut donner à voir comment du philosophe de l'inactualité et de l'intempestivité les phantasmes vaticinateurs ne firent, de fait, que redoubler-interpréter, présente et à venir, la violence-barbarie du capitalisme – s'ensauvageant, que justifier, économique, la loi du plus fort en la fantasmagorie. « La doctrine désormais semble une *interprétation* du règne établi de la violence. Mais en tant que *sélection et dressage*, elle l'institue en tant que *justice* de l'économie universelle⁴⁸⁸. » En prononçant son *oh oui!* à la

⁴⁸⁵ *Id.*, dans Klossowski, *op. cit.*, p. 219.

⁴⁸⁶ CHESTOV, Léon, « Dans le taureau de Phalaris », dans *Athènes et Jérusalem*, Paris, Le Bruit du temps, 2011, p. 263.

⁴⁸⁷ KLOSSOWSKI, Pierre, *op. cit.*, p. 228.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 227.

mort-nécessité, à sa mort-bête-de-nécessité — Nietzsche lui devant maintenant tout ce que, résistant à sa propre faiblesse-maladie, il voudrait être, ayant pour elle réduit l'indicible révélation de l'Éternel Retour à l'enseignement de l'*amor fati* —, l'expérimentateur-imposteur entend profiter de cette *justice*, s'en veut instituer lui-même le juge et présider les « Tribunaux des Morts pour les animaux⁴⁸⁹», où, complice de ce qu'il y a de plus funeste en son temps⁴⁹⁰, et ainsi qu'un boucher de plus en plus de son bétail s'indifférenciant, il pourra, espère-t-il, produire son identité, se produire une identité autre — « L'homme est vif, il a produit son identité [de boucher, de surhomme!], la hache s'est abattue, elle a plongé dans la mêlée⁴⁹¹». Et le voici Dieu! Le voici à l'image d'un dieu en l'abattoir! Bête barbare devant les bêtes grégaires. Rien qui puisse éveiller sa chair, sinon sans doute l'abolir à force d'en souffrance-martyr se nier déchirer lui-même. *Ah! Puissé-je être libéré d'un commerce aussi bestial!* En face de lui, en face du type totalitaire-idéal, « des hommes qui *synthétisent*, qui *totalisent*, qui *justifient* [des *synthetischen*, des *summirenden*, des *rechtfertigenden* Menschen]⁴⁹²» (ceux-ci parfois production à venir, parfois représentés par le philosophe-expérimentateur lui-même), on se prend à imaginer la souffrance de la viande à destin, à entendre son beuglement pure matière, la grande plainte de l'humanité *surgrégair*e, la même que Job avait, rebelle, mais est-elle seulement possible à cette *nouvelle classe mercantile incapable de révolte?* lancée à

⁴⁸⁹ DÖBLIN, Alfred, *op. cit.*, p. 186.

⁴⁹⁰ C'est, paradoxalement, au moment où Nietzsche couche sur papiers ses projets les plus délirants qu'il est le plus *cruel*, le plus *lucide*, qu'il se *soumet*, on se souviendra de la définition d'Artaud, le plus à la *nécessité*. Ainsi s'identifie-t-il au réel, ainsi est-il à même d'en tirer les conséquences — et rigoureusement, comme s'il s'agissait d'un théorème mathématique.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 190.

⁴⁹² NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes XIII. Fragments posthumes (automne 1887 - mars 1888)*, *op. cit.*, p. 116.

Dieu : *Moi qui suis rassasié d'ignominie, abreuvé d'affliction, et épuisé, tu me fais la chasse, tel le léopard, et tu ne cesses de te distinguer grâce à moi.*

À moins que cette humanité ne se taise et, silencieuse, ne sache comme UNE FOIS SA SOIF DE DESTIN ASSOUVIE le savait aussi Biberkopf : « Qu'est-ce qu'un destin? Un être plus fort que moi⁴⁹³. » Voilà qui simplifie les choses. Voilà les choses simplifiées.

O sancta simplicitas !

*

* *

⁴⁹³ DÖBLIN, Alfred, *op. cit.*, p. 611.

*Biberkopf et la duplicité de la révélation esthétique :
L'esthétique de la viande / L'esthétique de la chair.*

*Le plus grand signe de mort dans un
homme malade, c'est la réconciliation.*

Jean de La Bruyère

*Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!
Bin Freund, und komme nicht, zu strafen.
Sei gutes Muts! Ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen⁴⁹⁴!*

Matthias Claudius

*Avec un humain l'on fait tout ce qu'on veut.
Ici sera ce soir un humain comme une auto démonté
Sans qu'il perde quoi que ce soit ce faisant.
L'homme sera humainement approché
Il sera avec insistance mais sans vexation prié
De s'adapter au cours du monde.*

Bertolt Brecht

À quel point l'imposture nietzschéenne lui *permet* de s'abandonner à ce à quoi lui-même croyait, ce faisant, résister encore, à quel point son *inauthenticité* devenant en cela *prétexte*, alors qu'éminemment admirable, je veux dire : à maint autre égard, le réconcilie, *Oh oui, voilà ce que chante la mort*, avec son temps et finit par le rendre – et *actuel* – et *lucide*, cela atteste le danger de la connaissance-nécessité, qui, nécessairement, « oblige l'homme à accepter le réel⁴⁹⁵ », danger qu'admet, subrepticement – ou pas, toute œuvre se voulant en son contenu même donner pour révélation – et donner à voir *trop clairement* – en enseignements à se mieux imposer destin-écran – et à se mieux impressionner, « *Why do you put these sayings upon me⁴⁹⁶?* » sur matériel humain – perversion esthétique sur matériel humain, et ce, à l'inverse d'une esthétique de la chair, qui, abstraction du Nouveau captée

⁴⁹⁴ *Donne-moi la main, belle et tendre créature [Gebild] ! / Je viens en amie et non pour te punir. / Aie bon courage! Je ne suis pas cruelle, / tu pourras doucement en mes bras t'endormir!*

⁴⁹⁵ CHESTOV, Léon, *op. cit.*, p. 270.

⁴⁹⁶ SHAKESPEARE, William, *Measure for Measure*, dans *The Norton Shakespeare*, New York, W. W. Norton & Company, Inc., 1997, p. 2047.

apparition matérielle, du moins est-ce là son idéal, entend par cette apparition même éveiller-défiger comme de sang la conscience, à savoir : non du seul fait de l'esprit ou d'une compréhension, mais DANS LA CHAIR ET PAR LA CHAIR, et sans autre but que d'atteindre, éprouvement d'une *matière qui pensât*, au plus près l'inattingible, au plus près la *vérité*.

Alors que les révélations de la mort, celles-là mêmes qui font double la vue, nous apprennent du voir l'ambiguïté — *il se peut*, écrit Chestov, citant Euripide, *que la vie soit la mort et que la mort soit la vie* —, nous apprennent que rien n'est comme nous nous le figurons, que rien n'est comme on nous veut (le) figurer; celles-ci, plutôt même que d'inciter à quelque résistance envers *ce qui est* et *l'est* toujours plus *au figuré*, veulent, en tant qu'elles représentent une autre figure, normative celle-là, de la mort : LA SOCIÉTÉ QUI À FORCE D'ABSTRACTION FAIT MONTRE DE SA FORCE D'ABATTOIR, veulent nous faire un destin, veulent nous faire le destin, comme, plus tard — et ce *plus tard* est comme *toujours déjà* —, elles nous feront la peau. (Et veule nécessairement, quiconque tacite y assent, c'est-à-dire : tout un chacun ou peu s'en faut, à ce sans-destin qu'on se serait plutôt souhaité *en puissance* tant nos actes et jusqu'à nos impossibilités-impassibilités d'agir en témoignent sans équivoque, éhontément.)

Ce sont de telles révélations, les révélations normatives de la mort, qui — toujours à ressasser de façon cryptique le credo de l'adaptation bourgeoise — « *BLEIB IM RAHMEN LASS DAMPF AB GIB AUF*⁴⁹⁷ » —, décomposèrent débitèrent remontèrent rassemblèrent ce Franz Biberkopf dont Döblin n'a de cesse, en son grand *Verbildungsroman*, en son grand *roman de*

⁴⁹⁷ MÜLLER, Heiner, *HERAKLES 2 ODER DIE HYDRA*, dans *Werke 2. Die Prosa*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1999, p. 97. C'est-à-dire : « *DEMEURE DANS LES LIMITES RELÂCHE LA PRESSION LAISSE TOMBER* ».

déformation / de la Bildung en décomposition, de nous assurer que ses yeux et les nôtres finiront, à la toute fin, par se dessiller, et c'est à espérer, semble-t-il sous-entendre, par *dissemblablement* se dessiller. Mais encore faut-il être en mesure d'en supporter, désaffectante, l'intensité, de ces intimations sociétales et du principe de mort qu'elles recouvrent —

il se pourrait [...] que l'existence ait cette propriété fondamentale de faire périr quiconque la connaîtrait complètement, — de sorte que la force d'un esprit se mesurerait précisément à la quantité de "vérité" qu'il parviendrait à supporter, *plus clairement* [je souligne] au degré auquel il *aurait besoin* de la diluer, de la voiler, de l'adoucir, de l'émousser, de la falsifier⁴⁹⁸;

— et encore les faut-il pouvoir supporter sans se réfugier ni se discontinuer, la chair étant faible de se vouloir choisir – ou trop forte – ou trop faible, dans les extrêmes d'un « tu voudrais ne pas être faible, tu voudrais pouvoir résister, ou alors être criblé, ton cerveau envolé, tes pensées envolées, déjà bétail tout entier⁴⁹⁹». La RÉVÉLATION À MORT de Döblin, sa révélation / mise-à-mort-de-Biberkopf, *ténèbres visibles* à nous abattre-renverser et auxquelles il nous faut bien, pourtant, et sans par là les justifier, demander quelque assistance – comme à un revers, qui sait? tutélaire après coup, après le coup fatal, celui, notamment, de la conscience dans le mal,

*To be assisted of Reverse
One must Reverse have Bore*⁵⁰⁰

ne doit venir nous dessiller de chair les yeux qu'à la contrer-distancier et de critique en déchanter l'*épique* (lui-même en soi tel travail historique de désenchantement), cette

⁴⁹⁸ NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, *op. cit.*,

⁴⁹⁹ DÖBLIN, Alfred, *op. cit.*, p. 197.

⁵⁰⁰ DICKINSON, Emily, *Emily Dickinson's Poems. As She Preserved Them*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2016, p. 392.

expérience supra-personnelle de Biberkopf – à même notre pensante matérialité déchirée intériorisé. À cette *esthétique de la viande* s'étant à force soumis Franz Biberkopf — « La bête ne bouge pas, cède, cède avec une facilité singulière, comme si elle était d'accord et donnait désormais son assentiment, après qu'elle a tout vu et sait : tel est son destin et elle ne peut rien y faire⁵⁰¹» — et qu'en la démontant par son montage, révèle doublement en sorte de négation déterminée Döblin, doit répondre, en nous, cette ambiguë révélation d'une mort n'acceptant pas ces révélations de la mort, n'acceptant pas la mort-nécessité, son *réconfort*,

De la cruauté, de la lucidité, ne doit s'établir aucun système, global, totalitaire, providentialiste, de justification du réel, de sa hiérarchie. Mais simplement — « extirper par le sang et jusqu'au sang dieu, le hasard bestial de l'inconsciente animalité humaine, partout où on peut le rencontrer » (Artaud, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1653) — rendre conscient, rendre aiguë la conscience de notre animalité, que l'anthropophagie n'a pas pris fin avec la civilisation: la *conscience dans le mal*, mais non pas une honteuse acceptation. Accepter en n'acceptant pas. Se soumettre pour ne se pas soumettre. Complètement, du moins. Toujours du mal complice. La résistance comme schize, comme schizo-résistance.

— une esthétique de la chair, résistance-identification nécessairement malade à cet esthétique destin auquel Biberkopf — en sorte de contre-exemple humain trop humain, de Christ athéandrique, de crucifié-bien-médiocre-et-quelconque-pour-nous-offert-réifié-torturé-jusqu'à-s'abandonner-en-exemple-dissuasif-« en sacrifice à la douleur⁵⁰²»-à-une-souffrance-cruauté-qui-« Ce qu'a Franz se jette tout entier. Il ne retient rien⁵⁰³»-l'a-détruit-sans-plus-de-résistance-aucune-et-sans-rien-racheter-d'autre-que-morceau-de-viande-lui-même-ressuscité-bon-bourgeois-« homme de bien, animal grégaire, *aux yeux clairs* [je souligne], plein de bon

⁵⁰¹ DÖBLIN, Alfred, *op. cit.*, p. 192.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 596.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 595.

vouloir⁵⁰⁴» —, essaya en vain, et de toute la force dont sa faiblesse d'esprit, dont sa *joviale simplicité* était capable, d'échapper, en vain d'y échapper, à cet esthétique sans destin, en vain, c'est-à-dire SANS JAMAIS RIEN VOIR, un aveuglement-idiotie qui lui fut un assez long temps quelque chose comme une grâce – en son martyr, QU'À LA FIN, CET ULTIME VOIR À FAIRE DE TOUT REVENIR, et dont il est mort et ressuscité – non pas en sa chair cependant (il ne s'agit pas de *ce* type de révélation-relévation), mais en la doxa, – non pas en *sa* viande, mais, incorporé au *meatspace*, en la viande collective, soumis, *lucide*, y voyant clair à n'y pas voir du tout, au-dessus de lui la hache brandie – le destin sans destin d'abattre, l'impasse. Tout fut oublié en son *renouveau*.

Oh oui! le chant de la mort fut entendu, sa réconciliation conclue : « à la fin Franz Biberkopf est sans destin, lucide, *helle*, comme disent les Berlinoises⁵⁰⁵ ». Comme eux, il sait de quoi il en retourne. Il y voit *clair* plutôt que d'y voir l'*enfer*. On ne la lui fera plus. Et quand bien même — ce n'est déjà plus sa peau qu'on lui ferait.

Une telle lucidité — l'univocité de l'indigence — les yeux de chair ne la peuvent supporter.

Œdipe était *lucide*; il a trouvé son sphinx, il a été retrouvé par lui, qui les lui a rendus, en les lui crevant.

⁵⁰⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *L'Antéchrist* suivi de *Ecce Homo*, coll. « Folio essais », Paris, Gallimard, 1990, p. 190.

⁵⁰⁵ BENJAMIN, Walter, « La crise du roman. À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin », dans *Œuvres II*, coll. « Folio essais », Paris, Gallimard, 2000, p. 196.

Bibliographie

ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1962.

ADORNO, Theodor W., *Nadelkurven*, dans *Gesammelte Schriften 19*, Frankfurt am Main, SuhrkampVerlag, 1984.

ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, trad. de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1989.

ADORNO, Theodor W., « Opéra et disque longue durée », dans *Cahiers de l'IRCAM. Recherche et musique*, n° 7, 1995.

ADORNO, Theodor W., « The Radio Symphony : An Experiment in Theory », dans *Essays on Music*, trad. de l'allemand par Susan H. Gillespie, Berkeley, UC Press, 2002.

ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, trad. de l'allemand par Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, coll. « Petite Bibliothèque Payot », Paris, Payot & Rivages, 2003.

ADORNO, Theodor W., « Bach défendu contre ses amateurs », dans *Prismes*, trad. de l'allemand par Geneviève Rochlitz et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 2003, pp.137-150.

ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, trad. de l'allemand par le Groupe de traduction du Collège de Philosophie, coll. « Petite Bibliothèque Payot », Paris, Payot & Rivages, 2003.

ADORNO, Theodor W., *Jargon de l'authenticité. De l'idéologie allemande*, trad. de l'allemand par Eliane Escoubas, coll. « Petite Bibliothèque Payot », Paris, Payot, 2009.

ADORNO, Theodor W., *Notes sur la littérature*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, coll. « Champs essais », Paris, Flammarion, 2009.

ADORNO, Theodor W., *Current of Music. Éléments pour une théorie de la radio*, trad. de l'allemand et de l'anglais par Pierre Arnoux, coll. « Pensée allemande et européenne », Québec, Presses de l'Université Laval, 2010.

AMÉRY, Jean, *Par-delà le crime et le châtement*, trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart, coll. « Babel », Arles, Actes Sud, 2005.

ANDERS, Günther, *L'obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle (1956)*, trad. de l'allemand par Christophe David, Paris, Éditions Ivrea / Encyclopédie des Nuisances, 2001.

ANDERS, Günther, « "Hors limite" pour la conscience. Correspondance avec Claude Eatherly », dans *Hiroshima est partout*, coll. « La couleur des idées », Paris, Seuil, 2008.

ANDERS, Günther, *L'obsolescence de l'homme. Tome II. Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle*, trad. de l'allemand par Christophe David, Paris, Éditions Fario, coll. « Ivrea », 2011.

ANTELME, Robert, *L'espèce humaine*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1978.

ARENDR, Hannah, « Seule demeure la langue maternelle », dans *La tradition cachée*, trad. de l'allemand par Sylvie Courtine-Denamy, coll. « Choix / essais », Paris, Christian Bourgois éditeur, 1987, pp. 221-256.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, coll. « Quarto », Paris, Gallimard, 2004.

AUDEN, W. H., « Interlude : West's Disease », dans *The Dyer's Hands & Other Essays*, New York, Random House, 1962, pp. 238-245.

AUDEN, W. H., « The Liberal Fascist », dans *The English Auden. Poems. Essays and Dramatic Writings, 1927-1939*, Londres, Faber and Faber, 1977, pp. 321-327.

BACON, Francis, dans David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Londres, Thames & Hudson, 1993.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, coll. « Points », Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BARTHES, Roland, *Leçon*, dans *Œuvres complètes. Tome V. Livres, textes, entretiens 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, pp. 427-446.

BATAILLE, Georges, « Le problème de l'État », dans *Œuvres complètes I. Premiers Écrits 1922-1940*, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 1970, pp. 332-337.

BATAILLE, Georges, « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade », dans *Œuvres complètes II*, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 1970, pp. 54-73.

BATAILLE, Georges, « L'amitié de l'homme et de la bête » dans *Œuvres complètes XI. Articles I, 1944-1949*, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 1988.

BATAILLE, Georges, « Le Tour du monde en quatre-vingts jours », dans *Documents* (n° 5, 1929), Paris, Jean-Michel Place, 1991.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes I, II*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1975.

BECKETT, *WATT*, Paris, 10/18, 1972.

BECKETT, Samuel, *Têtes-Mortes. D'un ouvrage abandonné. Assez. Imagination morte imaginez. Bing. Sans*, Paris, Minuit, 1972

BECKETT, Samuel, *The Letters of Samuel Beckett, Volume I : 1929-1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

BECKETT, Samuel, *Le monde et le pantalon suivi de Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 2010.

BECKETT, Samuel, *The Letters of Samuel Beckett, Volume II : 1941-1956*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages*, avec la collaboration de Jean Lacoste et Rolf Tiedemann, coll. « Passages », Paris, Éditions du Cerf, 1989.

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

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

BENJAMIN, Walter, « *Theory of Distraction* », dans *Selected Writings. Vol. 3*, (ed. Howard Eiland et Michael W. Jennings), trad. de Edmund Jephcott et Howard Eiland, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2002, pp. 141-143.

BENJAMIN, Walter, *Essais sur Brecht*, trad. de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, La fabrique, 2003.

BENJAMIN, Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, coll. « Champs essais », Paris, Flammarion, 2008.

BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. de l'allemand par Sibylle Müller, coll. « Champs essais », Paris, Flammarion, 2008.

BENJAMIN, Walter et SCHOLEM Gershom, *Théologie et utopie. Correspondance 1933-1940*, trad. de l'allemand par Didier Renault et Pierre Rusch, coll. « Philosophie imaginaire », Paris, Éditions de l'éclat, 2010.

BERNHARD, Thomas, *La Plâtrière*, trad. de l'allemand par Louise Servicen, coll. « Du monde entier », Paris, Gallimard, 1974.

BERNHARD, Thomas, *Le naufragé*, trad. de l'allemand par Bernard Kreiss, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1986.

BLOY, Léon, *Exégèse des Lieux Communs*, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », Paris, Payot, 2005.

BOROWSKI, Tadeusz, *Le monde de pierre*, trad. du polonais par Laurence Dyèvre et Éric Veaux, coll. « Lettre internationale », Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2002.

BRECHT, Bertolt, *Die Antigone des Sophokles. Nach des Hölderlinschen Übertragung, für die Bühnenaufgeführt*, dans *Stücke XI*, Francfort-sur-le-Main, SuhrkampVerlag, 1959.

BRECHT, Bertolt, *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1970.

BRECHT, *Écrits sur le théâtre I*, textes français de Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux et Jean Jourdheuil, Paris, L'Arche, 1972.

BRECHT, Bertolt, *Sainte Jeanne des abattoirs*, trad. de l'allemand par Gilbert Badia avec la collaboration de Claude Duchet, dans *Théâtre complet 2*, Paris, L'Arche, 1974, pp. 239-351.

BRECHT, Bertolt, *Fatzer, fragment. Montage de Heiner Müller*, texte français de François Rey, Paris, L'Arche, 1992.

BRECHT, Bertolt, *Antigone*, texte français de Maurice Regnaut, Paris, L'Arche, 2007.

BRECHT, Bertolt, *Grand-peur et misère du III^e Reich*, traduction française, notes et postface de Pierre Vesperini, Paris, L'Arche, 2014.

BROWNE, Thomas, *The Prose of Sir Thomas Browne*, édition de Norman J. Endicott, coll. « The Norton Library Seventeenth-Century Series », New York, W. W. Norton & Company, Inc., 1972.

BURROUGHS, William S., *Letters 1945-59*, coll. « Modern Classics », Londres, Penguin, 2009.

CALDERÓN, *La vie est un songe*, trad. de l'espagnol par Bernard Sesé, coll. « GF-Flammarion », Paris, Flammarion, 1996.

CAMPER, Fred, dans *By Brakhage : An Anthology, Volumes I & II*, New York, Criterion, 2010, Disque Blu-ray.

CHESTOV, Léon, *La philosophie de la tragédie*, trad. du russe par Boris de Schloezer, Paris, Flammarion, 1966.

CHESTOV, Léon, *Les commencements et les fins*, trad. du russe de Boris de Schloezer et Sylvie Luneau, coll. « Slavica », Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987.

CHESTOV, Léon, *Le pouvoir des clés*, trad. du russe par Boris de Schloezer, Paris, Le Bruit du temps, 2010.

CHESTOV, *Athènes et Jérusalem. Un essai de philosophie religieuse*, trad. du russe par Boris de Schloezer, Paris, Le Bruit du temps, 2011.

CHESTOV, Léon, *Les révélations de la mort*, dans *Sur la balance de Job. Pérégrinations à travers les âmes*, trad. du russe par Boris de Schloezer, Paris, Le Bruit du temps, 2016, pp. 45-238.

CIORAN, Émile, *De l'inconvénient d'être né*, dans *Œuvres*, coll. « Quarto », Paris, Gallimard, 1995.

CIORAN, Émile, *Cahiers 1957-1972*, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 1997.

CLAIRVAUX, Bernard de, *L'Amour de Dieu. La grâce et le libre arbitre*, avec la collaboration de Françoise Callerot, Jean Christophe, Marie-Imelda Huille et Paul Verdeyen, coll. « Sources chrétiennes », Paris, Cerf, 1993.

CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness*, New York, Penguin Classics, 2007.

DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, coll. « Critique », Paris, Minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, coll. « Paradoxe », Paris, Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, coll. « Critique », Paris, Minuit, 1975.

- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?* coll. « Reprise », Paris, Minuit, 2005.
- DELILLO, Don, *White Noise*, New York, Penguin Books, 1986.
- DELILLO, Don, *Great Jones Street*, New York, Penguin, 1994.
- DELILLO, Don, *Underworld*, New York, Scribner, 2003.
- DE MAISTRE, Joseph, *Œuvres*, coll. « Bouquins », Paris, Robert Laffont, 2007.
- DICKINSON, Emily, *Emily Dickinson's Poems. As She Preserved Them*, ed. de Cristianne Miller, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2016,
- DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, coll. « Paradoxe », Paris, Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, « Des images et des maux », dans *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 2012, p. 366-406.
- DIDION, Joan, *White Album*, dans *We Tell Ourselves Stories in Order to Live*, coll. « Everyman's Library », New York, Knopf, 2006, pp. 179-342.
- DOGNIN, Paul-Dominique, *Les « sentiers escarpés » de Karl Marx. Le chapitre I du « Capital » traduit et commenté dans trois rédactions successives. Tome I*, Paris, Éditions du Cerf, 1977.
- DÖBLIN, Alfred, *Berlin Alexanderplatz*, trad. de l'allemand par Olivier Le Lay, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 2010.
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Les carnets du sous-sol*, trad. du russe par André Markowicz, coll. « Babel », Arles, Actes Sud, 1993.
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Crime et Châtiment. Le Joueur. L'Idiot*, trad. du russe par André Markowicz, coll. « Thesaurus », Arles, Actes Sud, 1998.
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Les frères Karamazov. Volumes I et II*, trad. du russe par André Markowicz, coll. « Babel », Arles, Actes Sud, 2002.
- DOUGLAS, Mary, *De la souillure: Essais sur les notions de pollution et de tabou*, trad. de l'anglais par Anne Guérin, coll. « La Découverte Poche / Sciences », Paris, Éditions la Découverte, 2005.

DUBUFFET, Jean, *Prospectus et tous écrits suivants. Tome II*, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 1967.

DURAS, Marguerite, *Romans Cinéma Théâtre. Un parcours 1943-1993*, coll. « Quarto », Paris, Gallimard, 1997.

DURAS, Marguerite, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, dans *Œuvres complètes. Tome I*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2011, pp. 1265-1266.

DURAS, Marguerite, *Le Navire Night – Césarée – Les Mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner*, dans *Œuvres complètes III*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2014.

DURAS, Marguerite, « Le sang bleu de La Villette », dans *Outside* suivi de *Le monde extérieur*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 2014, pp. 52-59.

ELIOT, T. S., *The Sacred Wood*, New York, Alfred A. Knopf, 1921.

ELIOT, T. S., *The Poems of T. S. Eliot. Volume I*, Londres, Faber & Faber, 2015.

EMERSON, Ralph Waldo, *The Conduct of life* dans *Essays and Lectures*, New York, The Library of America, 1983, pp. 937-1124.

FARBER, Manny, *Farber On Film : The Complete Film Writings of Manny Farber*, éd. Robert Polito, New York, Library of America, 2009.

FLEURY, Marie-Eve, *Variations sur l'affect. Pensée de l'affect autour d'Ingeborg Bachmann* (Thèse inédite), Université de Montréal, 2014.

FITZGERALD, Francis Scott, *The Crack-Up*, New York, New Directions, 1993.

FOUCAULT, Michel, « Les mots qui saignent », dans *Dits et écrits I, 1954-1975*, coll. « Quarto », Paris, Gallimard, 2001, pp. 452-455.

GADDIS, William, *Agapē Agape*, New York, Penguin, 2003.

GADDIS, William, *The Recognitions*, Champaign, Dalkey Archive Press, 2012.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys, *Journal (1929-1939)*, *Cahiers du Centre Hector-De Saint-Denys-Garneau, Tome V*, Québec, Éditions Nota Bene, 2012.

GASCAR, Pierre, *Les bouchers*, coll. « La magie du métier », Paris, Éditions de Nesle / Delpire / Neuf, 1973.

GASS, William H., « *Mr. Gaddis and His Goddamn Books* », dans *A Temple of Texts*, New York, Knopf, 2006, pp. 301-346.

GASS, William H., *Conversations with William Gass*, éd. Theodore G. Ammon, Jackson, University Press of Mississippi, 2003.

GENET, Jean, *Les Paravents*, coll. « Folio/Théâtre », Paris, Gallimard, 2000.

GIACOMETTI, Alberto, *Écrits. Articles, notes et entretiens*, coll. « Savoir / Sur l'art », Paris, Hermann, 2007.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust. Erster Teil* (mit Einleitung und fortlaufender Erklärung, herausgegeben von K. J. Schröer), Heilbronn, Gebrüder Heininger, 1886.

GORKI, Maxime, « Lettre à Tchekhov, novembre 1898 », dans Anton Tchekhov, *Oncle Vania*, trad. du russe par André Markowicz, coll. « Babel », Arles, Actes Sud, 1994, pp. 106-107.

GOULD, Glenn, *Le dernier puritain. Écrits de Glenn Gould, t. I*, textes réunis, traduits et présentés par Bruno Monsaingeon, Paris, Fayard, 1983.

GOULD, Glenn, *Contrepoint à la ligne. Écrits de Glenn Gould, t. II*, textes réunis, traduits et présentés par Bruno Monsaingeon, Paris, Fayard, 1985.

GOULD, Glenn, *The Glenn Gould Reader*, éd. Tim Page, Toronto, Key Porter Books, 1990.

GOULD, Glenn, *Lettres*, éd. Ghyslaine Guertin, trad. de l'anglais de Annie Duchâtel, Paris, Christian Bourgois, 1992.

GUIBERT, Hervé, *La Mort propagande*, coll. « Le livre de poche », Paris, Librairie Générale Française, 1991.

HAMANN, « Seconde lettre à Kant », dans Pierre Klossowski, *Les méditations bibliques de Hamann, avec une étude de Hegel*, Paris, Minuit, 1948.

HEGEL, G. W. F., *Phénoménologie de l'esprit. Tome I*, trad. de l'allemand par Jean Hippolyte, coll. « Philosophie de l'esprit », Paris, Aubier Montaigne, 1941.

HEGEL, G. W. F., *L'esthétique. Tome I*, trad. de l'allemand par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, coll. « Le livre de poche », Paris, Librairie Générale Française, 1997.

HEIDEGGER, Martin, « Le péril », présentation, trad. et notes par Hadrien France-Lanord, dans *L'Infini. Heidegger: Le danger en l'être*, n° 95, été 2006, Paris, Gallimard, 2006.

HERBERT, Zbigniew, *Monsieur Cogito. Œuvres complètes II*, trad. du polonais par Brigitte Gautier, Paris, Le bruit du temps, 2012.

HÖLDERLIN, Friedrich, *La mort d'Empédocle. Texte de la première version de Der Tod des Empedokles (1798) établi d'après le manuscrit par Danièle Huillet et Jean-Marie Straub (en 1985-1986) en collaboration avec D.E. Sattler*, Toulouse, Ombres, 1987.

HÖLDERLIN, Friedrich, *Œdipe le tyran. De Sophocle*, traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe, coll. « Détroits », Paris, Bourgois, 1998.

HOMÈRE, *L'Odyssée*, traduction, notes et postface de Philippe Jaccottet, coll. « Poche », Paris, La Découverte, 2004.

HOMÈRE, *L'Iliade*, trad. de Jean-Louis Backès, coll. « folio classique », Paris, Gallimard, 2013.

HORACE, *Odes*, trad. du latin par Claude-André Tabart, coll. « Poésie », Paris, Gallimard, 2004.

HULLOT-KENTOR, Robert, « Second sauvetage. Prolégomènes à une reconstruction de *Current of Music* », dans *Current of Music. Éléments pour une théorie de la radio*, trad. de l'allemand et de l'anglais par Pierre Arnoux, coll. « Pensée allemande et européenne », Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, pp. 5-55.

HUYSMANS, J.-K., *Là-bas*, coll. « folio classique », Paris, Gallimard, 1985.

JELINEK, Elfriede, *Die Klavierspielerin*, Reinbek, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1986.

JELINEK, Elfriede, *Totenauberg. Ein Stück*, Reinbek, Rowohlt Verlag, 1991.

JELINEK, Elfriede, *Maladie ou Femmes modernes*, trad. de l'allemand par Patrick Démerin et Dieter Hornig, Paris, L'Arche Éditeur, 2001.

JELINEK, Elfriede, *Œuvres romanesques*, trad. de l'allemand par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, coll. « Thesaurus », Arles, Actes Sud, 2008.

JELINEK, Elfriede, « Derrière les gravats et le désordre du monde. Postface à *V.* (1976) », dans le Collectif, *Face à Pynchon*, coll. « Lot 49 », Paris, Le Cherche Midi / Inculte, 2008.

JELINEK, Elfriede, *Les Suppliants*, trad. de l'allemand par Magali Jourdan et Mathilde Sobottke, Paris, L'Arche, 2016.

JULIEN L'APOSTAT, *Misopogon [L'ennemi de la barbe]*, 353 A.

JÜNGER, « Supplément épigrammatique », trad. de l'allemand par Henri Thomas, *La Délirante*, n° 7, automne 1979.

JÜNGER, Ernst, *Le Travailleur. Domination et Figure*, trad. de l'allemand par Julien Hervier, coll. « Choix / essais », Paris, Christian Bourgois éditeur, 1989.

JÜNGER, Ernst, *Le boqueteau 125*, trad. de l'allemand par Julien Hervier, Paris, Christian Bourgois, 2000.

JÜNGER, Ernst, *La guerre comme expérience intérieure*, trad. de l'allemand par François Poncet, coll. « Titres », Paris, Bourgois, 2008.

KAFKA, Franz, *Œuvres complètes. Tome II*, traductions par Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1980.

KAFKA, Franz, *Journal*, coll. « Le livre de poche », trad. de l'allemand par Marthe Robert, coll. « Le livre de poche », Paris, Librairie Générale Française, 1982.

KAFKA, *Le procès*, trad. de l'allemand par Bernard Lortholary, coll. «GF», Paris, Flammarion, 1983.

KAFKA, Franz, *Dans la colonie pénitentiaire et autres nouvelles*, trad. de l'allemand par Bernard Lortholary, coll. «GF», Paris, Flammarion, 1991.

KAFKA, Franz, *Un jeûneur et autres nouvelles*, trad. de l'allemand par Bernard Lortholary, coll. «GF», Paris, Flammarion, 1993.

KAFKA, Franz, *Die Erzählungen. Originalfassung*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1996.

KAFKA, Franz, *Récits, Romans, Journaux*, trad. de l'allemand par François Mathieu, Axel Nesme, Marthe Robert, Gérard Rudent, Brigitte Vergne-Cain, coll. « Le livre de poche », Paris, Librairie générale française, 2000.

KANDINSKY, Vassili, dans *Schoenberg-Busoni. Schoenberg-Kandinsky. Correspondances. Textes*, trad. avec le concours du Centre National du Livre, Genève, Éditions Contrechamps, 1995.

KERTÉSZ, Imre, *Le refus*, trad. du hongrois par Charles Zaremba et Natalia Zaremba-Huszvai, coll. « Babel », Paris, Actes Sud, 2001.

KERTÉSZ, Imre, *Être sans destin*, trad. du hongrois par Charles Zaremba et Natalia Zaremba-Huszvai, coll. « Babel », Arles, Actes Sud, 2006.

KLEE, Ernst (éd.), *"The Good Old Days" : The Holocaust as Seen by Its Perpetrators and Bystanders*, Old Saybrook (CT), Konecky and Konecky, 1991.

KLEIST, *La cruche cassée*, dans *Théâtre complet*, trad. de l'allemand par Ruth Orthmann, Eloi Recoing, coll. « Babel », Arles, Actes Sud, 2001, pp. 213-367.

KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, coll. « Essais », Paris, Mercure de France, 1990.

KLUGE, Alexander, *Idéologies : des nouvelles de l'Antiquité. Marx — Eisenstein — Le Capital*, éd. et traduit de l'allemand par Bénédicte Vilgrain, Courbevoie, Théâtre Typographique, 2014.

KOFMAN, Sarah, *Camera obscura. De l'idéologie*, Éditions Galilée, 1973.

KRACAUER, Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, éd. Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou, trad. de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, coll. « Bibliothèque des savoirs », Paris, Flammarion, 2010.

KRAUS, Karl, *La nuit venue*, trad. de l'allemand par Roger Lewinter, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1986.

KRAUS, Karl, *Cette grande époque*, trad. de l'allemand par Eliane Kaufholz-Messmer, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », Paris, Éditions Rivages & Payot, 2000.

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

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La fiction du politique*, coll. « Détroits », Paris, Bourgois, 1987.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, « De Hölderlin à Marx : mythe, imitation, tragédie », dans *Labyrinthe*, n°22, novembre 2005.

LAFORGUE, Jules, *Les Complaintes*, dans *Œuvres complètes, T. I (1860-1863)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986.

LAROSE, Jean, *L'Amour du pauvre*, coll. « Compact », Montréal, Les Éditions du Boréal, 1998.

LAWRENCE, D. H., *The Escaped Cock*, dans *Short Stories*, coll. « Everyman's Library », Londres, Dent, 1986, pp. 403-456.

LAWRENCE, D. H., « Him with His Tail in His Mouth », dans *Reflections on the Death of a Porcupine and Other Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 307-317.

LAWRENCE, D. H., *Complete Poems*, New York, Penguin Classics, 1994.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Nous sommes tous des cannibales*, coll. « La librairie du XXI^e siècle », Paris, Seuil, 2013.

LOORI, John Daido (éd.), *The True Dharma Eye. Zen Master Dogen's Three Hundred Koans*, trad. par Kazuaki Tanahashi et John Daido Looori, Boston, London, Shambhala, 2011.

LOOS, Adolf, *Ornement et crime, et autres textes*, trad. de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », Paris, Payot & Rivages, 2003.

LUKÁCS, Georg, « La philosophie romantique de la vie », dans *L'Âme et les Formes*, coll. « Bibliothèque de Philosophie », Paris, Gallimard, 1974, pp. 73-92.

LUTHER, Martin, *Commentaire de l'épître aux Galates. Tome I*, dans *Œuvres. Tome XV*, publiées sous les auspices de l'Alliance nationale des Églises luthériennes de France et de la revue *Positions luthériennes*, Genève, Labor et Fides, 1969.

LUXEMBURG, Rosa, « Discours devant le tribunal de Francfort (1914) », dans *Textes: réforme, révolution, social-démocratie*, éd. Badia Gilbert, coll. « Essentiel no. 10 », Paris, Messidor / Éditions sociales, 1982.

LUXEMBURG, Rosa, *Dans l'asile de nuit. Suivi de Lettres de ma prison*, coll. « Carnets de l'Herne », Paris, L'Herne, 2007.

MAHÉ, J.-P., « Introduction », dans Tertullien, *La chair du christ, I [De carne Christi]*, coll. « Sources chrétiennes », Paris, Cerf, 1975.

MALABOU, Catherine, *L'avenir de Hegel : plasticité, temporalité, dialectique*, Paris, Vrin, 1996.

MALEVITCH, Kazimir, *Écrits*, éd. Andrei Boris Nakov, trad. du russe par Andrée Robel, coll. « Champ libre », Paris, Éditions Ivrea, 1986.

MARC-AURELE, *Pensées pour moi-même*, coll. « GF-Flammarion », Paris, Flammarion, 1992.

MARX, Karl, *Le capital. Critique de l'économie politique. Livre I*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.

MAVRIKAKIS, Catherine, *Deuils cannibales et mélancoliques*, Montréal, Hélio trope, 2009.

MELVILLE, Herman, *Redburn, White-Jacket, Moby-Dick*, New York, The Library of America, 1983.

MELVILLE, Herman, *Pierre, Israel Potter, The Piazza Tales, The Confidence-Man, Tales, Billy Budd*, New York, The Library of America, 1985.

MELVILLE, Herman, *Moby Dick. Pierre ou Les Ambiguïtés*, dans *Œuvres III*, trad. de l'anglais par Philippe Jaworski et Pierre Leyris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2006.

MESCHONNIC, Henri, *Le langage Heidegger*, coll. « Écriture », Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

MICHAUX, Henri, « Idées de traverse », dans *Passages*, dans *Œuvres complètes II*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2001, pp. 283-298.

MILTON, John, *Le Paradis perdu*, trad. de Chateaubriand, coll. « Poésie », Paris, Gallimard, 1995.

MORE, Thomas, *The Utopia*, Oxford, Clarendon Press, 1895.

MÜLLER, Heiner, *Germania Mort à Berlin*, trad. de l'allemand par Jean Jourdeuil, Paris, Minuit, 1985.

MÜLLER, Heiner, *Erreurs choisies. Textes et entretiens*, trad. de l'allemand par Jean Jourdeuil, Paris, L'Arche, 1988.

MÜLLER, Heiner, *Ciment* suivi de *La correction*, trad. de l'allemand par Jean-Pierre Morel, Paris, Minuit, 1991.

MÜLLER, Heiner, « Penser est fondamentalement coupable », dans *Fautes d'impression*, textes et entretiens choisis par Jean Jourdheuil, texte français de Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret, Paris, L'Arche, 1991, pp. 185-207.

MÜLLER, Heiner et Alexander Kluge, *Esprit, pouvoir et castration. Entretiens inédits (1990-1994)*, trad. de l'allemand par Marianne Beauviche et Éléonora Rossi, Paris, Éditions Théâtrales, 1997.

MÜLLER, Heiner, *HERAKLES 2 ODER DIE HYDRA*, dans *Werke 2. Die Prosa*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1999.

MÜLLER, Heiner, *Macbeth d'après Shakespeare*, trad. de l'allemand par Jean-Pierre Morel, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

NERVAL, Gérard, *Œuvres complètes. Tome I*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1989.

NIETZSCHE, *Œuvres philosophiques complètes V. Gai savoir & Fragments posthumes (Été 1881 - Été 1882)*, trad. de l'allemand par Pierre Klossowski, coll. « Œuvres philosophiques complètes », Paris, Gallimard, 1967.

NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes. Tome I, volume II. Écrits posthumes 1870-1873*, trad. de l'allemand par Jean-Louis Backès, Michel Haar et Marc de Launay, coll. « Œuvres philosophiques complètes », Paris, Gallimard, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes XIII. Fragments posthumes (automne 1887 - mars 1888)*, trad. de l'allemand par Pierre Klossowski, coll. « Œuvres philosophiques complètes », Paris, Gallimard, 1976.

NIETZSCHE, *Œuvres philosophiques complètes XIV. Fragments posthumes (Début 1888 - Début Janvier 1889)*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Hémery coll. « Œuvres philosophiques complètes », Paris, Gallimard, 1977.

NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes XII. Fragments posthumes (automne 1885 - automne 1887)*, trad. de l'allemand par Michel Haar et Marc de Launay, coll. « Œuvres philosophiques complètes », Paris, Gallimard, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes XI. Fragments posthumes (automne 1884 - automne 1885)*, trad. de l'allemand par Michel Haar et Marc de Launay, coll. « Œuvres philosophiques complètes », Paris, Gallimard, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, coll. « Le livre de poche », Paris, Librairie Générale Française, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich, *Crépuscule des idoles*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Hémery, coll. « Folio / essais », Paris, Gallimard, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich, *L'Antéchrist. Suivi de Ecce Homo*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Hémery, coll. « Folio / essais », Paris, Gallimard, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich, *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, textes trad. de l'allemand par Jean-Louis Backès, Michel Haar et Marc B. de Launay, coll. « Folio essais », Paris, Gallimard, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich, *La volonté de puissance. Tomes I et II*, texte établi par Friedrich Würzbach, trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes IX. Fragments posthumes (été 1882 - printemps 1884)*, trad. de l'allemand par Anne-Sophie Astrup et Marc de Launay, coll. « Œuvres philosophiques complètes », Paris, Gallimard, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, trad. de l'allemand par Patrick Wotling, coll. «GF», Paris, Flammarion, 2000.

NIETZSCHE, *La généalogie de la morale*, trad. de l'allemand par Patrick Wotling, coll. « Livre de poche », Paris, Librairie Générale Française, 2000.

NIETZSCHE, *Le cas Wagner*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Hémery, coll. « folio essais », Paris, Gallimard, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich, *Rhétorique et langage. Notes et cours*, coll. « Philosophie », textes traduits, présentés et annotés par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Chatou, Éditions de la Transparence, 2008.

ORWELL, George, *1984*, London, Penguin UK, 2008.

PATTERSON, Charles, *Eternal Treblinka. Our Treatment of Animals and the Holocaust*, New York, Lanter Books, 2002.

PESSOA, Fernando, *Le Livre de l'intranquillité, de Bernardo Soares (édition intégrale)*, trad. du portugais par Françoise Laye, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1999.

PESSOA, Fernando, *Œuvres poétiques*, éd. Patrick Quillier, trad. du portugais par Olivier Amiel, Maria Antonia Camara Manuel, Michel Chandeigne, Pierre Léglise-Costa et Patrick Quillier, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2001.

PINDARE, *Œuvres, Tome III. Néméennes*, texte établi et traduit par A. Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1923.

PLATON, *Phédon*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, éd. sous la direction de Luc Brisson, trad. de Monique Dixsaut, Paris, Flammarion, 2008, pp. 1171-1240.

PLUTARQUE, « Qu'il faut qu'un philosophe converse principalement avec les princes et les grands Seigneurs », dans *Les œuvres morales et meslées, translattées de Grec en François* [par Jacques Amyot]. *Vol. I, Tome II*, Paris, Michel de Vascosan, 1574.

PLUTARQUE, *On the Eating of the Flesh / De Esu Carnium*, dans *Moralia, Vol. XII*, trad. du grec par Harold Cherniss et W.C. Helmbold, coll. « Loeb Classical Library », Cambridge, Harvard University Press, 1957.

PLUTARQUE, *Manger la chair. Traité sur les animaux*, trad. du grec par Jacques Amyot, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », Paris, Payot & Rivages, 2002.

PORTER, Katherine Anne, « The Wooden Umbrella », dans *Collected Stories and Other Writings*, New York, Library of America, 1965.

POUCHKINE, Alexandre, « Les démons », dans Markowicz, André, *Le Soleil d'Alexandre. Le cercle de Pouchkine, 1802-1841*, Arles, Actes Sud, 2011.

PYNCHON, Thomas, *Mason & Dixon*, New York, Henry Holt and Company, 1997.

PYNCHON, Thomas, *The Crying of Lot 49*, coll. « Perennial Fiction Library », New York, Harper Perennial, 1999.

PYNCHON, Thomas, « The Road to 1984 », dans *The Guardian*, 3 mai 2003.

PYNCHON, Thomas, *Against the Day*, New York, Penguin Books, 2006.

PYNCHON, Thomas, *Inherent Vice*, New York, Penguin Books, 2010.

PYNCHON, Thomas, *Bleeding Edge*, New York, The Penguin Press, 2013.

ROBIN, Armand, *Fragments*, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 1992.

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

ROCHLITZ, Rainer, « Le Jargon en français », dans *Critique*, n° 503, avril 1990.

RONSDARD, Pierre de, *Les Amours (1552-1584)*, coll. « GF Flammarion », Paris, Flammarion, 1981.

SADE, *Histoire de Juliette, ou Les prospérités du vice. Tome I*, coll. « Domaine français », Paris, Éditions 10/18, 1977.

SAINT-AUGUSTIN, « Sermon CCCLXII – Résurrection des morts II », dans *Œuvres complètes de Saint-Augustin, Tome 8. Sermons*, trad. du latin de Jean-Joseph-François Poujoulat et Jean-Baptiste Raulx (abbé), Bar-Le-Duc, Louis Guérin, 1869, pp. 99-117.

SAINT-SIMON, *Mémoires I*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1970.

SCHLEGEL, Friedrich, *Fragments*, traduit et présenté par Charles Le Blanc, coll. « en lisant en écrivant », Paris, José Corti, 1996.

SCHÖNBERG, Arnold, dans *Schoenberg-Busoni. Schoenberg-Kandinsky. Correspondances. Textes*, trad. avec le concours du Centre National du Livre, Genève, Éditions Contrechamps, 1995, pp. 192-193.

SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, dans *Entretiens. Lettres à Lucilius*, coll. « Bouquins », Paris, Robert Laffont, 2010, pp. 587-1089.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, dans *The Norton Shakespeare*, New York, W. W. Norton & Company Inc., 1997, pp. 1659-1760.

SLOTERDIJK, Peter, *Critique de la raison cynique*, trad. de l'allemand par Hans Hildebrand, Paris, Christian Bourgois, 1987.

SPINOZA, *Traité de la réforme de l'entendement*, texte, traduction et note par A. Koyré, Paris, Vrin, 1994.

STRINDBERG, August, *Père*, trad. de Raymond Lepoutre et Terje Sinding, Paris, Imprimerie nationale, 1991.

SURYA, Michel, *L'imprécation littéraire. Matériologies I*, Tours, Farrago, 1999.

SURYA, Michel, *Sainteté de Bataille*, coll. « Philosophie imaginaire », Paris, Éditions de l'Éclat, 2012.

SURYA, Michel, *Capitalisme et djihadisme : Une guerre de religion*, Éditions Lignes, Paris, 2016.

TANAHASHI, Kazuaki, *Sky Above, Great Wind. The Life and Poetry of Zen Master Ryokan*, Boston, Shambhala, 2012

TCHEKHOV, *Le Duel, et autres nouvelles*, trad. du russe par Édouard Parayre, revue par Lily Denis, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1982.

TCHEKHOV, Anton, *Ivanov*, trad. du russe par André Markowicz et Françoise Morvan, coll. « Babel », Arles, Actes Sud, 2000.

TERTULLIEN, *La résurrection des morts [De resurrectionemortuorum]*, coll. « Les Pères de la foi », Paris, Desclée de Brouwer, 1980.

TIECK, Ludwig, *Eckbert le Blond*, dans *Amour et magie, et autres contes*, trad. de l'allemand par Albert Béguin et René Guignard, coll. « Romantique », Paris, José Corti, 1993.

TRAKL, *Siebengesang des Todes / Septuor de la mort*, dans *Poèmes II*, éd. bilingue, trad. de l'allemand par Jacques Legrand, coll. «GF», Paris, Flammarion, 1993, pp. 224-255.

TSVETAeva, Marina, *КРЫСОЛЮБ / Der Rattenfänger [Le preneur de rats]*, Vienne, Institute für Slawistik der Universität Wien, 1982.

TSVETAeva, Marina, *Après la Russie*, trad. du russe par Bernard Kreise, coll. « Rivage poche / Petite bibliothèque », Paris, Payot & Rivages, 1993.

TSVETAeva, Marina, *Poem of the End. Selected Narrative and Lyrical Poems*, trad. du russe par Nina Kossman, Woodstock, Ardis Publishers, 2004.

VALÉRY, Paul, *Monsieur Teste*, coll. « L'Imaginaire », Paris, Gallimard, 1978.

VALÉRY, Paul, *Regards sur le monde actuel, et autres essais*, coll. « Folio Essais », Paris Gallimard, 1990.

VALÉRY, Paul, *Cahiers 1894-1914. Tome V*, édition intégrale établie, présentée et annotée sous la responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 1994.

VERLAINE, Paul, *Jadis et naguère*, suivi de *Parallèlement*, Paris, Le Livre de poche, 1964.

VIALLES, Noélie, *Le sang et la chair. Les abattoirs des pays de l'Adour*, coll. « Ethnologie de la France », Paris, Les Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1987.

VANOOSTHUYSE, Michel, « Ernst Jünger, itinéraire d'un fasciste *clean*. Dernières publications, derniers masques », dans *Agone*, n° 54, 2/2014, pp. 123-146.

VIRGILE, *L'Énéide*, traduction de Pierre Klossowski, Lyon, Trente-trois morceaux, 2015.

WALSER, Robert, *La saucisse*, dans *Morceaux de prose*, trad. de l'allemand par Marion Graf, Genève, Éditions Zoé, 2011, pp. 52-56.

WALSER, Robert, *Le brigand*, trad. de l'allemand par Jean Launay, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1996.

WEIL, Simone, « *L'Iliade* ou Le poème de la force », dans *Œuvres*, coll. « Quarto », Paris, Gallimard, 1999, pp. 527-552.

WEST, Nathanael, *Novels & Other Writings*, New York, The Library of America, 1997.

Filmographie

BRAKHAGE, Stan, *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971) dans, *By Brakhage : An Anthology, Volumes I & II*, Disque Blu-ray, New York, The Criterion Collection, 2010.

CHAPLIN, Charles, *Monsieur Verdoux* (1947), Disque Blu-Ray, New York, The Criterion Collection, 2013.

FRANJU, Georges, *Le sang des bêtes* (1949), dans *Eyes without a Face (Les yeux sans visage)* (1959), DVD, New York, The Criterion Collection, 2004.

GODARD, Jean-Luc, *Les carabiniers* (1963), DVD, New York, Wellspring, 2005.

GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma* (1988), DVD, Paris, Gaumont, 2008.

HUILLET, Danièle et STRAUB, Jean-Marie, *Antigone (Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht)* (1991), DVD, Paris, Éditions Montparnasse, 2008.

LANG, Fritz, *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933), DVD, Londres, Eureka Entertainment Ltd., 2009.

LUBITSCH, Ernst, *To Be or Not to Be* (1942), Disque Blu-Ray, New York, The Criterion Collection, 2013.

NEMES, László, *Le fils de Saul* (2015), DVD, Paris, Ad Vitam, 2016.

ROUCH, Jean, *Les maîtres fous* (1956), dans *Jean Rouch*, DVD, Paris, Éditions Montparnasse, 2005.

SYBERBERG, Hans-Jürgen, *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977), DVD, Berlin, Filmgalerie 451, 2007.

VERTOV, Dziga, *Kino-Eye* (1924), dans *Man with a Movie Camera, and Other Works by Dziga Vertov*, Disque Blu-Ray, Londres, Eureka Entertainment, 2016.