

phi zéro

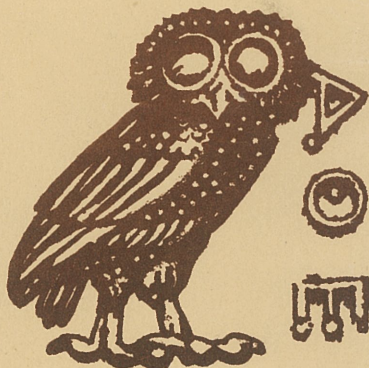
revue

d'études

philosophiques

vol.11 no.1

*philosophie et
littérature*



phizéro

La publication de ce numéro a été rendue possible grâce à la collaboration de

Marc Bélisle

Louis-André Dorion

Daniel Dumouchel

Mathieu Marion

Alain Voizard

graphisme

Pierre-Yves Leclerc

remerciements à

Monelle Gélinas

phizéro est indexée dans le répertoire analytique des articles de revue (Radar)

Dépôt légal Bibliothèque Nationale
du Québec, ISSN 0318-4412

SOMMAIRE

Volume XI, numéro 1

Été 1983

ARTICLES

- Elfi GASE-POULAIN, "Amandine ou les deux
jardins" 3
- Pierre GRAVEL, La figure du pouvoir sur
Thèbes 25
- Soraya TLATLI, Oeuvre d'art et langage
chez Benjamin et Heidegger. Identité
et différence 44
- André BEAUDET, Fragments d'*imposture* . . . 73
- Yvon GAUTHIER, Du bon usage des lettres
dans le travail philosophique.
Confessions à un amoureux du beau
langage 94
- Philippe HAECK, Au milieu du discours . . 100
- Normand DOIRON, Voyage et vérité 108

TRADUCTION

- H.G. GADAMER, Poésie et Mimésis -
Traduction de Daniel DUMOUCHEL 138

Amandine ou les deux jardins

I. Introduction méthodologique

Ce texte sera abordé d'un point de vue pragmatique. Qu'entend-on par pragmatique? Dans son sens général, il s'agit d'une étude englobante du langage humain dans la société et, de ce fait, elle est en relation d'échange réciproque avec les différentes sciences sociales telles que la théorie des actes du langage, l'analyse de la narration et du discours en général, la socio-linguistique, la psychologie, l'anthropologie, les théories de communication et d'action, etc. Dans un sens plus précis, la pragmatique constitue une des trois dimensions de la sémiotique (à côté de la sémantique et de la syntaxique) en tant que théorie générale de la fonction sociale des signes. Charles MORRIS propose la définition suivante: "...pragmatics is that portion of semiotic which deals with the origin, uses and effects of signs within the behavior in which they occur." (1) Il n'existe

(1): MORRIS, Charles: Writings on the General Theory of Signs. Paris/The Hague, 1971, p. 302.

pas de méthode pragmatique; il y a seulement une perspective pragmatique qui peut caractériser l'approche interprétative: celle-ci considère l'activité linguistique dans sa relation avec le contexte situationnel et intersubjectif.

L'objectif du présent travail sera l'analyse de la pragmatique de l'une des manifestations particulières de la parole, à savoir la narration d'un conte. Celle-ci était une caractéristique des peuples archaïques, comme plusieurs recherches scientifiques permettent de l'affirmer. Le conte est conçu comme ce qui a remplacé les mythes. D'où la théorie du conte comme ayant une origine anthropologique. En effet, dans les cultures au sein desquelles la narration du conte fonctionnait comme un élément vivant, il visait une finalité directe dans la pragmatique de la vie sociale de l'homme. C'est ainsi que l'approche pragmatique se justifie.

Je me propose donc de dégager les mécanismes de fonctionnement intra- et extra-textuels sous forme d'une description théorico-textuelle fondée sur le modèle de base tripartite de la sémiotique:

- 1 Émetteur
celui qui parle
- 2 Référent
(ce) dont il parle
- 3 Récepteur
(celui) à qui il parle

La deuxième partie portera sur l'analyse de la pragmatique intra-textuelle. J'entends par là l'analyse immanente des interactions internes du texte. Il s'agit de dégager les effets que

les signes verbaux et extra-verbaux (actions, gestes, mimes)(2) des personnages ou animaux (comme dans le cas présent) impliqués dans la narration ont sur la conduite, la parole et l'imagination de leurs partenaires et sur eux-mêmes. Cette partie sera alors une reconstruction de la dynamique de la structure textuelle en tant qu'exhibition de l'engendrement des actes visant à faire comprendre ce qui est le cas: quels sont les éléments et motivations qui poussent les divers partenaires dans leur comportement. La troisième partie portera sur une analyse pragmatique extra-textuelle. Celle-ci est de l'ordre de ce qu'on désigne communément par transcendant au texte. Elle comprend la double perspective:

- a) extérieur → texte (origine anthropologique et psycho-sociale, usages, vision de l'auteur etc.)
- b) texte → extérieur (effets pragmatiques sur le lecteur).

Une telle approche est-elle irréconciliable avec l'autorité et l'autonomie du texte? Selon Th. W. ADORNO l'analyse de la structure immanente du texte n'est qu'un point provisoire. L'erreur principale de la critique littéraire serait de se limiter à un procédé qui au fond n'est autre qu'une réification des faits. La véritable interprétation exige qu'on mobilise tout son savoir transcendant compris comme double réflexion qui, en allant au-delà du

(2): Cf. HABERMAS, Jürgen: "Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz" in Habermas J. & Luhmann N. : Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie, Franfort, M., 1971, p.114-5. (définition des trois classes d'interaction: expressions verbales, actions, expressions physiques d'expérience vécue (Erlebnisausdrücke): gestes et expressions physiologiques en tant qu'action communicative).

texte, permet en retour d'aller plus près du concret. Ceci signifie qu'il ne faut pas chercher des abstractions suspendues au-dessus du texte, mais au contraire déceler les concepts généraux qui existent indirectement dans la configuration concrète des moments pragmatiques de celui-ci. ADORNO formule le paradoxe de l'analyse immanente comme ceci:

"... apporter un savoir pré-immanent dans l'immanence pour s'en rendre maître." (3)

* * *

II. La pragmatique intra-textuelle

1. Niveau factuel

Les pôles pragmatiques impliqués dans ce conte sont les suivants: les deux chattes, Claude et Kamicha, apparaissent à la fois comme Emetteur et comme Référent; c'est elles qui "parlent gestuellement" et c'est d'elles que le récit parle. Leur langage s'adresse à Amandine qui est le Récepteur. La construction de ce conte est conforme au modèle sémiotique élaboré par Y. LOTMAN. Nous distinguons deux

(3): ADORNO, Th.W.: "Discussion extraite des actes du Colloque International sur la Sociologie de la littérature, Royaumont in: Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature, édité par l'Institut de Sociologie de L'Université de Bruxelles, 1975, p.38.

espaces artistiques séparés par la frontière
qui véhiculent les significations suivantes:

<u>valeur</u>	<u>1.espace</u>	<u>frontière</u>	<u>valeur</u>	<u>2.espace</u>
	jardin paternel	mur		jardin de l'autre côté du mur
	ordre	obstacle		désordre
pos.	propre		nég.	malpropre
	pelouse soignée			végétation sauvage
	rassurant			inquiétant
nég.	ennuyeux		pos.	excitant

L'héroïne, Amandine, appartient au premier espace sémantique. L'autre côté du mur constitue pour elle le monde inconnu. Le grand mur qui sépare ces deux espaces apparaît aux yeux de la jeune fille comme impénétrable. De plus, il porte la marque d'interdit. Amandine dit:

"... je crois que si papa et maman se doutaient de mes projets, ils feraient tout pour m'empêcher de les réaliser." (p.40) (4) Ses projets sont alors de suivre sa chatte Claude, compagnon de jeu de la petite fille innocente qui, depuis un certain temps n'a cessé de l'intriguer. Au départ l'évènement de la naissance des trois chatons fut accepté par Amandine comme étant naturel, c-à-d. comme allant de soi. Les transformations physiques de Claude et la conclusion

(4): L'indication des pages entre parenthèses se réfère à la photocopie du texte remise au jury.
l'h.D. en Littérature Comparée, U.de M. 1983

qu'elle tirait (Claude devait être une chatte) étaient de l'ordre d'un simple constat ou d'une catégorisation plus ou moins désintéressée, ce qui, au fond, restait extérieur à sa propre vie et à sa conscience de soi. Mais depuis la disparition du dernier chaton et les absences régulières de Claude sa curiosité ne cesse de grandir, la menant peu à peu au pressentiment qu'il devait y avoir un secret. Claude apparaît ainsi comme un signe de quelque chose d'autre aux yeux d'Amandine. Celle-ci s'institue comme interprète à son égard d'où il s'ensuit une constellation qui produit alors ce que PEIRCE appelle l'acte de semiosis. La conduite énigmatique de Claude est ressentie par Amandine comme un stimulus puisqu'elle réagit comme une énergie sur la jeune fille, qui en est le récepteur, et déclenche en elle une disposition à répondre d'une certaine manière. Dans cette relation, d'abord Claude et ensuite également Kamicha, sont la cause des conduites d'Amandine qui en sont les effets. Les disparitions de Claude constituent le stimulus initial qui initie la séquence des réponses consécutives de la jeune fille. L'observation matinale du jardin paternel à partir de la fenêtre en est la première. Amandine atteint son but puisqu'elle finit bientôt par découvrir que Claude rejoint Kamicha qui se trouve dans le jardin de l'autre côté du mur. Elle découvre également que Claude amène Kamicha dans son propre jardin. Aussitôt le but initial est porté plus loin. Apprivoiser la petite chatte moyennant une assiette de lait devient alors son but suivant. Or, sa tentative échoue. Kamicha est devenue tout à fait sauvage. Poussée par le désir de se réapproprier la petite chatte, elle prend alors la résolution de suivre Claude et Kamicha. Le jardin de l'autre côté du mur apparaît ainsi comme le nouveau but poursuivi.

Nous remarquons que la satisfaction ou l'échec d'un but qu'Amandine s'est fixé lors de l'apparition d'un stimulus engendre la conception d'un nouveau but. Il en résulte une transformation constante de la dynamique interne du texte.

La traversée du mur qu'Amandine effectue à l'instar de sa chatte Claude, constitue l'évènement qui sera décisif pour l'individualité de la jeune fille. Elle y réussit grâce à deux stimuli préparatoires (5): de son côté il y a un vieux poirier qui tend une grosse branche vers le mur; de l'autre côté elle découvre un vieil escalier vermoulu qui lui permet de descendre. C'est la curiosité mêlée de peur, l'envie de trouver Kamicha dans son espace propre et l'ennui dans son jardin paternel ("on croirait qu'il ne peut rien s'y passer", dit-elle p.37) qui la poussent à réaliser cet exploit. Voici en quels termes Amandine parle des deux espaces: "Tout le contraire exactement du jardin de papa, si propre et si bien peigné. J'ai pensé que jamais je n'oserais descendre dans cette forêt vierge." (p.40)

La séquence suivante est constituée par: stimulus - la découverte de Kamicha; réponse - la poursuite de la chatte jusqu'au pavillon dans lequel la statue du jeune garçon agit sur

(5): *Il s'agit de stimuli préparatoires dans le sens où le vieux poirier et l'escalier vermoulu influencent et conditionnent implicitement la disposition de réponse d'Amandine en vue du but visé par un autre stimulus, c-à-d. Claude. Un stimulus est préparatoire dans la mesure où il ne reçoit pas sa propre réponse; cf. MORRIS, op.cit.*

elle comme un nouveau stimulus qui provoque sa brusque fuite vers le jardin de son "enfance". Au retour dans sa chambre, après avoir longtemps pleuré, elle découvre une traînée de sang sur sa jambe. Quand elle se regarde dans la glace, elle trouve qu'elle n'a plus l'air d'une petite fille de dix ans. La question se pose alors de savoir quelle est la signification de l'enchaînement des actions repérées au niveau factuel du texte?

2. Niveau du signifié

La pénétration dans le deuxième espace sémantique constitue le prélude et le moyen qui permettent à Amandine d'atteindre sa véritable finalité vers laquelle elle se sent inconsciemment poussée. La traversée du mur constitue le concept symbolique central. C'est le passage d'un état biologique et psychologique à un autre, à savoir celui de l'enfance à celui de l'adolescence. Suivant les traces de sa chatte Claude, elle devient capable de se mouvoir dans un nouvel espace: le monde de la nature extérieure avec lequel sa chatte la familiarise la prépare à affronter l'expérience intérieure, psychologique, qui est sa puberté.

Nous décelons dans ce conte l'élément de conduite mimétique à l'égard des animaux tel qu'on le rencontre dans les contes ou les mythes des peuples archaïques. Or, le mime n'est plus d'ordre gestuel et extérieur, à savoir imitation directe du comportement animal. Il est intériorisé et se situe donc à un autre niveau. Amandine observe Claude et son chaton. "Je me réjouis de voir mon petit chat grandir et tout apprendre en jouant avec sa maman", (p.34) dit-elle. Et elle reproduit le même

schème de conduite à leur égard. En jouant avec ses chattes elle réussit à apprendre à se connaître elle-même. Le mime d'Amandine face à ses chattes prend un aspect symbolique: c'est un mime imaginaire relatif à la vie émo-tive. Sa conscience de soi se développe moyennant l'identification au tiers qui est un animal dans le cas présent.

L'observation de la vie de ses chattes l'instruit sur le mystère de la vie. Amandine découvre à travers elles la féminité. Ces animaux familiers jouent le rôle d'introduc-teur à l'amour sentimental. Elles l'initient à un secret. Amandine dit à propos de Kamicha et de la statue du garçon en pierre: " On dirait qu'ils partagent le même secret, un secret un peu triste et très doux, et qu'ils voudraient me l'apprendre " (p.42). Ils y réussissent car plus tard elle avoue: "... je n'ai plus l'air d'une petite fille de dix ans... Je souris d'un air mystérieux. Je trouve que je ressemble au garçon de pierre..." (p.42) Le chaos qu'Amandine découvre de l'autre côté du mur est le sien propre c-à-d. le trouble de la préadolescence. Le monde clair et calme se ternit pour la premi-ère fois. Or, grâce à l'initiation par les chattes, Amandine sort mûrie sentimentalement à la fin de cette épreuve. L'initiation n'est pas à confondre avec une collection d'informations. Tandis que la première est toujours morale, affective, voire magique, la deuxième est purement intellectuelle et rationnelle.(6) Qu'entend-on par initiation généralement? Dans les sociétés

(6):Cf. TOURNIER, Michel: Le vent Parœlet, Paris, 1977, p.55.

archaïques la cérémonie d'initiation a toujours pour but de dévoiler aux jeunes les secrets du temps originaire. Le secret que les chattes et la statue dévoilent à Amandine est un évènement biologique qui est tout aussi nécessaire et nécessairement réussi que la chaîne d'actions stéréotypiques des ancêtres du temps originaire. Dans un certain nombre de sociétés primitives il y a également des rites dits de passage. Ceux-ci ne sont autre chose que des épreuves de courage, au cours desquelles les jeunes doivent pouvoir supporter virilement les souffrances physiques imposées par les cérémonies et dominer leurs réflexes émotifs. Le conte "initiatique" de M. TOURNIER comporte quelques déplacements par rapport à la signification originaire: Amandine doit bel et bien passer une épreuve de courage qui est celle de la puberté que chaque adolescente doit vivre. La différence entre le récit de TOURNIER et les rites de passage authentique est la suivante:

1. l'initiation d'Amandine se déroule à titre individuel c-à-d. tout à fait à part de la vie collective contrairement aux rites d'initiation. L'observation des chattes se déroule très tôt le matin. Amandine avoue: "je fais ce que je veux dans la maison pendant au moins une heure. Comme papa et maman dorment, j'ai l'impression d'être seule au monde. Ca me fait un peu peur, mais je ressens en même temps une grande joie." (p.37)
2. l'initiation d'Amandine s'effectue sur deux niveaux:
 - a) physique: elle se rend compte de la différence physique des sexes en constatant le phénomène de la maternité chez sa chatte et ceci grâce au contact étroit qu'elle entretient avec la nature;

- b) psychologique: l'escalade du jardin paternel pour rejoindre l'autre jardin, qui constitue le signe externe de courage physique, est doublée au niveau psychologique: c'est l'escalade du monde de son enfance pour rejoindre le monde de l'adolescence. Amandine a réussi à maîtriser le trouble et le pressentiment que l'évolution biologique cause dans son psychisme. L'initiation à la vie émotive des chattes a comme conséquence directe la maturité affective de la jeune fille: elle accepte à la fin son nouvel état avec joie.

* * *

III. La pragmatique extra-textuelle

Les trois pôles pragmatiques impliqués ici sont:

1 Emetteur
l'auteur

2 Référent
le conte

3 Récepteur
le lecteur contemporain

La question se pose: que vise l'auteur en écrivant de nos jours un conte initiatique? Quel effet le texte produit-il sur le lecteur contemporain?

Le terme "initiation" évoque tout de suite l'image des sociétés archaïques. Ces

cérémonies sont étroitement liées à la pensée mythique dont le conte, ainsi que nous l'avons signalé peut être considéré comme le prolongement moderne. TOURNIER s'explique sur la nécessité d'insérer le noyau "mythe" dans l'écriture contemporaine des contes, récits, romans et autres. Il donne deux définitions de ce qu'il entend par mythe:

1. le mythe est une histoire fondamentale; (7)
2. le mythe est une histoire que tout le monde connaît déjà.

Le mythe est une histoire fondamentale puisque par essence il tente toujours d'expliquer quelque chose d'inexplicable. C'est pourquoi, de préférence, il a trait à l'extraordinaire, à l'invraisemblable, à l'ordre cosmologique c-à-d. à tout ce que la pensée humaine ne peut pas connaître a priori. De tous les temps, les inconnues ont causé dans l'homme l'angoisse, la tension, l'indétermination. Or, dit A. GEHLEN, l'homme ne peut supporter l'indétermination indéfiniment. (8) Face à elle, naît en lui le sentiment de l'obligation indéterminée. Il ressent le besoin de faire quelque chose et il procède à une définition des structures d'appel. C'est ainsi que s'explique qu'Amandine, dans le conte étudié, ressent ce besoin de faire quelque chose face à l'inexplicable de la nature, face au chaos qu'elle ressent en elle. La conduite figurative ou mimétique contribue au développement des capacités de conscience de soi. L'homme se raconte des mythes

(7):TOURNIER, *op.cit.*, p. 183-4;

(8):GEHLEN, A.: Urmensch und Spätkultur,
 Frankfurt/M., 1964, p.140 sv.

pour l'aider à faire le passage de l'inconnu au connu, au quotidien, c-à-d. de l'incons-
cience à la conscience.

Quant au deuxième point, TOURNIER s'ex-
plique ainsi: " J'écris pour être relu. Mes
livres doivent être reconnus - relus dès la
première fois. " (9) Pourquoi alors écrire
ce que tout le monde connaît déjà? " Tout ce
qui vit - et le mythe en tant que connaissance
de l'homme doit vivre - a besoin d'être irrigué
et renouvelé sous peine de mort ", ajoute-t-il.
(10) L'artiste a comme fonction d'entretenir
la parole. Il doit faire reparler les mythes
pour empêcher qu'ils meurent et pour prévenir
l'homme de retomber dans son stade d'animalité.
Ainsi la parole de l'artiste devient l'oxygène
de l'esprit de ses contemporains et dès lors
la fonction artistique est une fonction sociale.

Cette attitude de l'auteur rejoint une
préoccupation majeure des sociétés archaïques:
entretenir la parole. Un phénomène de conver-
gence se dégage: ce n'est pas l'auteur qui est
au premier plan mais sa voix narrative. Le
conte de TOURNIER est aussi une histoire de
"sans nom" à un "sans nom" selon les termes de
GEHLEN. TOURNIER définit sa conception dans
ces termes: "... au contraire l'oeuvre vivante
et proliférante, devenue mythe actif au coeur
de chaque homme, refoule son auteur dans l'ano-
nymat et dans l'oubli." (11) Mais cette fin,

(9): TOURNIER, M.: *op.cit.*, p. 188.

(10): *Ibid.*

(11): *Ibid.*

dans la société archaïque était fonction nécessaire. Pour nous, elle devient fonction possible (analogiquement) et déterminée par une intention d'auteur.

S'il y a écriture, il y a intention de la part de l'auteur de transmettre un message dans le but de le faire partager au lecteur. Il est évident que ce message recèle la vision du monde de son auteur, soit comme image identique à sa vision réelle, soit comme image oppositionnelle. L'oeuvre devenue autonome après la séparation avec son auteur ne redevient oeuvre que dans la réception qui la lie à un sujet actif. La productivité ne se réalise que lorsqu'elle devient objet de consommation spirituelle par l'homme. Quelle est cette vision du monde véhiculée par le conte "Amandine ou les deux jardins"?

C'est la notion de destin qui gouverne cette narration. Par destin on comprend une puissance surnaturelle qui fixe d'avance une chaîne d'actions et d'évènements. Ceux-ci existent et se produisent nécessairement et indépendamment de tout désir, de toute volonté et de toute entreprise humaine. L'individu est soumis et, quoiqu'il fasse, il ne pourra se mouvoir qu'à l'intérieur des limites prescrites par ce destin. Or, tandis que dans les contes et mythes archaïques il s'agit d'un destin collectif, puisque la vie sociale y est impliquée et modifiée, chez TOURNIER il s'agit d'un destin individuel: il n'implique que la petite fille Amandine et n'est engendré que par un auteur individuel en tant qu'oeuvre artistique. La chaîne d'actions stéréotypiques est celle de son propre organisme. Toute action de la fille, tout évènement extérieur ne fait que valider la chaîne d'actions inhérente à

son organisme biologique. Les deux pôles impliqués dans ce conte sont :

¹ l'ordre et le désordre de la nature
et

² l'ordre et le désordre de l'organisme individuel.

Le but d'action qu'Amandine se fixe, à savoir suivre la chatte et connaître la vie de celle-ci, n'est qu'un but apparent. En vérité, Amandine n'obéit qu'aux instructions inconscientes de son propre organisme. Son évvasion de l'enclos du jardin paternel est en fait une anticipation de l'éclatement, c-à-d. d'une sorte d'évasion, de transgression de la limite de son propre organisme qui aura lieu de toute façon. Amandine, en se plongeant dans la vie de sa chatte, en réfléchissant et en reconstituant imaginativement les motivations des déplacements et des transformations physiques de cet animal, se prépare psychologiquement à son destin individuel qui est la loi biologique de son organisme. L'ordre et le désordre qu'Amandine découvre dans la nature externe correspond à l'ordre et au désordre de sa nature interne. Les deux, nature et organisme individuel, sont nécessairement en harmonie puisqu'ils sont soumis au destin qui ne pourra qu'être confirmé par les actions de la jeune fille et par les faits de la nature.

La notion d'entente secrète qui, dans la pensée archaïque formait l'image fondamentale du monde, gouverne cette narration. Dans le monde archaïque tout était lié par une sympathie universelle. Les phénomènes que l'homme rencontre n'étaient compris que comme des appari-

tions . Tout était transcendé dans un lieu imaginaire. TOURNIER entreprend dans ce conte la tentative de recréer cet état de fusion que l'être vivant entretenait auparavant avec la nature vivante, cosmique; état qui lui permettait de capter les forces de cette nature par l'intuition et par ses sens et aussi de s'en servir. TOURNIER apparaît ici comme le sorcier ou le chaman, dont l'objectif est de rendre "positives" les forces "négatives" qui habitent l'être et le monde, puisque l'écriture d'un conte initiatique pré-suppose une initiation possible du lecteur contemporain.

Tout comme dans les sociétés archaïques, son modèle d'initiation est orienté vers un lieu originaire. Or celui-ci n'est pas le passé mythique mais la subjectivité individuelle qui, elle, obéit, se soumet et se résorbe finalement dans la nature organique. La subjectivité réussit à transgresser son état de scission initiale avec le monde externe pour réaliser un état d'harmonie individuelle. Le mode de prise de conscience est analogue au modèle archaïque: les chaînes d'actions sont nécessaires et nécessairement réussies; elles sont soumises à une validation réciproque par leurs instances respectives:

Modèle archaïque	REF.: l'ordre originaire	vs.	BUT: l'ordre social
------------------	--------------------------	-----	---------------------

Modèle de TOURNIER	REF.: l'ordre naturel	vs.	BUT: l'ordre organique individuel
--------------------	-----------------------	-----	-----------------------------------

L'étude de la réception de ce conte, c-à-d. de l'effet que ce texte a sur le lecteur contemporain, fait apparaître deux éléments

majeurs et caractéristiques de la civilisation contemporaine:

1. le renfermement de l'individu sur lui-même;
2. la lecture en tant qu'expérience-ersatz.

Quant à 1, le conte de TOURNIER démasque une des misères les plus angoissantes que connaît notre société contemporaine: la réclusion de l'individu, sa solitude, son manque de contact avec autrui, le désir d'un rapprochement avec la nature. Amandine dit à propos de sa chatte Claude que celle-ci a vraiment "deux vies qui ne se touchent pas, sa vie de l'autre côté du mur et sa vie avec nous..."(p.38). Cette constatation s'applique également à la vie de l'héroïne elle-même: d'un côté Amandine vit sa vie intérieure, émotive dans le contact avec la nature en particulier avec ses chattes; de l'autre côté sa vie extérieure, sociale, avec ses parents qu'elle exclut de la première. Elle avoue à propos de l'expérience décrite: "... je ne dois en parler à personne, surtout pas à mes parents. Je suis très malheureuse. Et très heureuse en même temps."(p.40) Voilà toute l'étendue et toute l'ambiguïté de cette problématique. Le passage du modèle archaïque au modèle de TOURNIER est également le passage du caractère collectif au caractère individuel de l'expérience à transmettre dans la narration. Le conte de TOURNIER montre la possibilité qu'a l'individu de se retirer du monde social et de vivre son expérience en tant qu'être solitaire. L'homme y est considéré comme étant responsable de ses actions. Ce n'est plus la nature comme étant hostile qui est la source de son inquiétude. Ce sont ses propres échecs qu'il rapporte à lui-même. Le processus d'individualisation

progressive à l'égard de la vie sociale aboutit au sentiment de désœuvrement, d'abandon et de dérégulation de la part de l'individu. Il est malheureux parce qu'il lui manque le contact social en même temps qu'il recherche cette réclusion et qu'il y trouve sa foi. GEHLEN formule le problème contemporain de la subjectivité très justement ainsi: depuis que l'homme domine la nature, il ne vient plus à bout de lui-même.(12) Dans le conte de TOURNIER, Amandine peut vaincre ses inquiétudes privées moyennant son rapport avec le monde naturel qui est perçu comme un monde stabilisé à validité universelle et qui n'inquiète plus. Ce conte initiatique fait revivre l'exploration de soi de la jeune fille. La lecture a-t-elle comme effet de rassurer également le lecteur ou ne fait-elle que produire l'effet inverse, à savoir renforce-t-elle le processus d'individualisation puisque celui-ci est dépeint comme étant la seule solution possible face à l'inquiétude que le monde externe inspire à l'individu? La vie intérieure y est recherchée comme un refuge qui protège des menaces extérieures.

Qu'en est-il du 2^e. point? Ce conte est la narration d'un événement temporel cyclique qui répète un certain schème de conduite et qui devient disponible aux autres. Le lecteur peut bien prendre connaissance des expériences d'Amandine, celles-ci restent toujours les expériences d'une autre. La lecture ne saura être

(12):GEHLEN, *op.cit.*, p.170.

expérience immédiate. Elle est toujours une expérience de deuxième main qui tente de prendre la place de la première. La littérature est avec les autres mass-média le moyen par excellence de l'expérience-ersatz qui envahit la vie de l'homme moderne. Au niveau du contenu TOURNIER semble bien pointer l'index sur la plaie qui caractérise l'individu de notre société: l'homme ne sait plus s'exposer à une expérience de la vie immédiate. Il ne sait plus tirer de son contact actif, sensuel ou spirituel avec les choses et les hommes, les critères de qualités qui lui permettraient de développer des expériences utiles pour sa propre vie.

*

* *

IV. Conclusion: l'efficacité pragmatique du modèle initiatique

Le conte de TOURNIER nous rappelle la possibilité d'une expérience immédiate dont les peuples archaïques faisaient usage. Son objectif est le même que celui des narrations de contes et de mythes traditionnels: exhiber une zone de danger. En nous faisant connaître la nôtre, il pousse le lecteur à chercher à la maîtriser. Son conte est une grille de conduite possible face à un de nos risques: la psychologie de l'adolescence et le problème du repliement sur soi de la subjectivité. L'écriture, dont le terme-clef est la distance, peut-elle avoir l'efficacité que l'immédiateté de la parole exerçait au sein d'un peuple archaïque? Peut-elle vraiment initier? L'initiation, signale TOURNIER, comporte un aspect

magique. La croyance dans l'efficacité de l'écriture d'un conte initiatique pour le lecteur contemporain n'est-elle pas également d'ordre magique? La magie, explique A. GEHLEN, est l'extrapolation d'un succès de situation d'expérience immédiate. L'homme archaïque, une fois un succès remporté, ressentait un besoin profond de garder ce succès. Il le croyait possible en détachant la chaîne d'actions réussies de la situation qui le lui avait permis. Selon sa conception du monde comme étant régi par une entente secrète, l'homme archaïque était convaincu que la simple répétition de l'action représentative devait mettre en mouvement les facteurs suivants et garantir le succès. Croire au succès d'une initiation au milieu de notre société rationnelle apparaît comme l'extrapolation d'un noyau vivant de son contexte d'origine. Elle est nécessairement la mise à mort de celui-ci. Le conte initiatique ne pourra initier dans notre contexte que ceux qui le sont déjà.

L'écriture de l'expérience d'un autre ne pourra être en même temps l'expérience du lecteur lui-même. Elle est vouée à rester ersatz. C'est la limite de toute écriture. DILTHEY croyait encore à une transmission possible de l'expérience d'autrui. Il écrit:

"Erleben eines eigenen Zustandes und
Nachbilden eines fremden Zustandes
oder einer fremden Individualität sind
nun im Kern des Vorgangs einander gleich."
(13)

(13): "Faire l'expérience de sa propre condition et procéder à la reproduction d'une condition ou d'une individualité étrangères sont,

...

Or, tel n'est pas le cas, objecte A. GEHLEN. Si c'était vrai, alors l'expérience revécue imaginativement (Nacherleben) et la présentation de l'énergie de l'âme d'un autre serait déjà la formation de cette énergie en soi-même tandis qu'il n'y a pas d'abîme plus grand qu'entre la volonté représentée et la volonté réelle. (14)

*
* *

Elfi Gase-Poulain

...au coeur de leur processus, mutuellement équivalents." (trad. de la rédaction)
cité par A. GEHLEN dans son ouvrage: Der Mensch, Francfort/M., 1966, p.389

(14): cf. A. GEHLEN, *ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Th.W.: "Discussion extraite des actes du 2e Colloque International sur la Sociologie de la littérature, Royaumont" in Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature, édité par l'Institut de Sociologie de l'Université de Bruxelles, 1975.

GEHLEN, A.: Urmensch und Spätkultur, Francfort/M., 1964.

Der Mensch, Francfort/M., 1966.

HABERMAS, Jürgen: "Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie des kommunikativen Kompetenz" in Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie, édité par Habermas J. & Luhmann N., Francfort/M., 1971.

MORRIS, Charles: Writings on the General Theory of Signs, Paris/The Hague, 1971.

TOURNIER, Michel: Le vent Paraquet, Paris, 1977.

La figure du pouvoir sur Thèbes

Jouer du corps de l'Etat comme du corps de la femme, jouer du corps de l'Etat dans les termes d'un rapport au corps de la femme-mère, c'est possible dans le cas de la Thébaïde où la question de la prise du pouvoir (politique) sur Thèbes est indissociable de la question du rapport à Jocaste. C'est le problème auquel s'attaque Racine dans la première pièce connue de lui qu'il nous reste. Un conflit entre deux désirs incompatibles qui sont destinés l'un à côté de l'autre en termes pourtant identiques. Jocaste désire ce que ne peut accepter Thèbes, le lieu du désir de Jocaste est ainsi de manifester la béance du désir qui habite Thèbes. Telle est l'hypothèse qui nous guide dans cette lecture. Tout le travail de Racine, dans cette pièce, sera de montrer qu'entre le désir de la mère -pouvoir réunir à nouveau ses deux fils en ce palais comme cela s'est déjà produit en son sein-, et le désir de Thèbes -ne pouvoir reconnaître comme chef

légitime que celui de ses deux fils qui prétend maintenir nulle la distance par où il s'institue-, il y a une différence qui est symboliquement nulle. Non pas que Jocaste, ce soit Thèbes, ou que toutes les deux soient des figures interchangeables, mais la question du pouvoir sur Thèbes n'a symboliquement de sens que comme renversement de la figure de la mère - or Jocaste est présente comme mère et le conflit est inévitable.

La figure de ce conflit entre le corps de l'Etat et le corps de la femme est une constante chez Racine. Dans toutes les pièces sans aucune exception, prendre le pouvoir, ou avoir rapport au pouvoir, c'est inévitablement en passer par une femme représentée dans l'élément de son désir. Considérons le cas de la Thébaine pour en extraire les éléments d'une dynamique.

Genèse

Au commencement, donc, est Jocaste. Elle est l'origine. Sur son corps, en, par et à travers elle tout a procédé et tout va se jouer à nouveau. Un premier fils, tout d'abord lui naîtra, OEdipe, qui sera son second époux après avoir tué le premier. Elle sera ensuite fécondée par ce fils avec lequel elle vivra suffisamment longtemps pour en avoir trois enfants; or, et de manière tout à fait étrange, cette vie avec OEdipe demeurera, tout au long de la pièce, absente. De ce second mariage, d'où Etéocle, Polynice et Antigone, les acteurs principaux du drame, procéderont, il ne reste rien. Dans la bouche de la mère à tout le moins, puisqu'Antigone, il faut le souligner,

Tu ne t'étonneras pas
 si mes fils sont perfides,
 S'ils sont tous deux méchants,
 et s'ils sont parricides:
 Tu sais qu'ils sont sortis
 d'un sang incestueux,
 Et tu t'étonnerais
 s'ils étaient vertueux "

(I,1, 27-34)

La seule cause de la guerre fratricide entre ses deux fils -elle répètera le possessif- est donc attribuée à ces deux généralités que sont la "race de Laius" et le fait que tous deux sont "sortis d'un sang incestueux". Mère possessive, elle ne sera partie du drame qu'en s'offrant successivement à chacun de ses deux fils comme intermédiaire et comme enjeu, mais dans l'oubli de sa propre antériorité. Origine rejouée, origine qui s'offre elle-même pour être rejouée et qui le sera, elle se présente pourtant comme n'y ayant pas été initialement.

Autour d'elle, dans ce palais qui comme son sein a vu naître les acteurs principaux du drame, dans le cercle clos de relations strictement familiales, il n'y a que des êtres pour le pouvoir. Étéocle et Polynice, tout d'abord, auxquels le pouvoir, par le biais d'une transaction est promis et qui ne peuvent s'entendre sur la question du partage. Son frère Créon, ensuite, qui succédera nécessairement à la disparition de ses fils et à qui tout le jeu par là est prescrit. Créon a également deux fils, Hémon et Ménécée. Hémon

sera lié à Antigone et par elle mis au service de Polynice, Ménécée, le plus jeune, nous offrira une variante de l'inutilité d'un sacrifice pour mettre fin à une situation tragique. Nous incluons Antigone dans la détermination de l'être pour le pouvoir puisque nous verrons que le rapport qui la lie à Hémon par Polynice est un rapport de possession absolue. Elle exigera ni plus ni moins qu'une promesse de mort et tiendra à s'assurer de ce rapport à la mort comme d'un bail qui lui est dû. Le désir de possession qui l'habite est particulier: il ne porte que sur les êtres qui sont à l'extérieur d'un rapport au pouvoir ou qui en sont éloignés. Polynice et Hémon. A l'inverse, la proximité du pouvoir tue son désir. D'où le revirement qui sera le sien pour Etéocle lorsqu'elle croira Polynice vainqueur.

Politique

A la mort d'OEdipe, l'ancien chef de la cité, Thèbes s'est vue soumise à une loi d'alternance. Tour à tour, et pour un an seulement, chacun de ses deux fils doit régner. Jocaste est la dépositaire de la loi (du père) qu'elle rappellera à chacun:

" OEdipe, en achevant
 sa triste destinée
 Ordonna que chacun
 règnerait son année;
 Et n'ayant qu'un Etat
 à mettre sous vos lois,
 Voulut que tour à tour
 vous fussiez tous deux rois "

(1,3, 83-86)

Le sort avait désigné Etéocle qui régna un an; Polynice l'y suivit, mais ne put régner plus de six mois. Une guerre civile avait éclaté dont les causes demeurent obscures, le peuple préféra Etéocle à Polynice. Le problème posé est donc globalement politique: il est celui de savoir auquel des deux frères doit légitimement revenir le pouvoir. L'opposition des deux frères sera totale, ce sera l'opposition de deux discours fondationnels qui ne prendront en vue que l'unique question de l'écart ou de la distance à l'égard du peuple, écart ou distance à partir desquels une relation au pouvoir devient possible.

Pour Etéocle, l'écart est nul: la source du pouvoir tient dans le désir de Thèbes:

" Thèbes m'a couronné
 pour éviter ses chaînes;
 Elle s'attend par moi
 de voir finir ses peines;
 Il la faut accuser
 si je manque de foi;
 Et je suis son captif,
 je ne suis pas son roi "

(1,3, 107-110)

A la limite, le discours d'Etéocle implique ni plus ni moins qu'une abolition de la fonction royale. La source du pouvoir est directement reliée au désir immédiat de Thèbes. Et cette limite sera franchie à trois reprises sans qu'il ne soit question, en cette transgression, de motivations psychologiques. Racine, dans le tableau qu'il nous donne de cette position politique, ne fait que tirer

des conséquences formelles. La première transgression a lieu dès le premier acte alors qu'Étéocle, à l'étonnement de Créon -"Et vous quittez ainsi la puissance absolue? (184)-, confère tout le pouvoir à sa mère pour que cette dernière puisse recevoir Polynice. Soulignons ici l'excès dont joue Étéocle: alors que Jocaste ne manifestait que le désir de voir Polynice, Étéocle insiste pour que la rencontre se produise "in muros". La seconde transgression a lieu à la fin du même entretien alors qu'Étéocle, avant de quitter la scène pour permettre la rencontre de Jocaste et de Polynice, renouvelle sa position:

" J'irai plus loin encore:
 et pour faire connaître
 Qu'il a tort de me nommer
 en effet un traître,
 Et que je ne suis pas
 un tyran odieux,
 Que l'on fasse parler
 et le peuple et les dieux.
 Si le peuple y consent,
 je lui cède ma place;
 Mais qu'il se rende enfin,
 si le peuple le chasse.
 Je ne force personne;
 et j'engage ma foi
 De laisser aux Thébains
 à se choisir un roi "

(1,3, 159-166)

La dernière transgression, enfin, nous est présentée au milieu du troisième acte alors que Créon tente de faire accepter la valeur sacrificielle de la mort de son fils

Ménécée pour mettre fin à l'hémorragie de la guerre civile:

" Mais ce même pays,
 qui demandait son sang,
 Demande que je règne,
 et m'attache à mon rang.
 Jusqu'à ce qu'il m'en ôte,
 il faut que j'y demeure:
 Il n'a qu'à se prononcer,
 j'obéirai sur l'heure;
 Et Thèbes me verra,
 pour apaiser son sort,
 Et descendre du trône,
 et courir à la mort "

(111,4, 737-742)

Entendons bien: Etéocle ne s'appartient pas, il est en quelque sorte sorti et comme extrait de lui-même; il n'est au lieu du pouvoir que par le désir de Thèbes de l'y maintenir. Pour Polynice, au contraire, la source du pouvoir ne peut être que dans le respect de la règle qui garantit le droit de succession et qui inscrit par le fait même le souverain en état de transcendance. La légitimité de l'occupation du lieu du pouvoir, et la distinction de la royauté et de la tyrannie qui en procède, provient donc uniquement de l'écart que garantit et qu'inscrit la règle de succession:

Polynice:

" La haine des sujets
 ne fait pas les tyrans.
 Appelez de ce nom
 Étéocle lui-même."

...

Jocaste:

" Il est aimé de tous."

Polynice:

" C'est un tyran qu'on aime."

(11,3, 486-488)

L'écart est donc absolu, la distance est infinie entre un peuple et son souverain, écart et distance sont la condition stricte de la majesté:

" Mais je croirais trahir
la majesté des rois,
Si je faisais le peuple
arbitre de mes droits "

(11,3, 497-498)

C'est une position qui est aussi rigoureuse que celle d'Etéocle et qui implique de même façon une limite qui sera elle-aussi abolie. A la limite de cette position, en effet, le peuple tout entier devient le pur et simple otage du caprice entier de son roi. Etéocle se définissait comme captif du désir de Thèbes; avec Polynice, le peuple devient otage du désir de son souverain. Et c'est effectivement ce qu'il se produit puisque Polynice, en ayant épousé la fille du roi d'Argos, a fait perdre à Thèbes, sans en passer par Mycène, la possibilité d'entretenir un libre rapport avec elle-même. Thèbes est en effet esclave et avec Polynice, l'un des siens pourtant, ce sont des armées étrangères qui frappent à ses portes.

Le problème politique posé par l'opposition d'Etéocle et de Polynice joue donc à un

double niveau: impossible coïncidence des deux discours qui sont parfaitement contradictoires; impossible consistance de chacun des deux car chacun semble impliquer comme sa condition l'annihilation de ce qui le rend possible. Sous l'un ou l'autre, ses deux fils pourtant, Thèbes vivrait sous la menace de sa propre disparition: annihilation de la fonction souveraine dans le cas d'Étéocle, il suffit d'un changement dans l'ordre du désir pour que soit abolie dans Étéocle la possibilité de se reconnaître dans la figure d'un souverain; destruction réelle dans le cas de Polynice puisque la notion même de majesté, soit celle de l'écart maximal, en implique la possibilité. La seule solution qui sera présentée tiendra dans le désir de la mère, solution qui ne pourra être acceptée par aucun des deux frères, et dont Créon, le plus rigoureusement politique, peut-être, de tous les personnages en cause, fera paraître l'impossibilité pour l'unique question du rapport de Thèbes à la question de son unité.

A Jocaste, en effet, qui désirera le maintien de cette loi d'alternance, et nous verrons plus bas que ce désir est lié, pour elle, à l'impossibilité de distinguer entre ses deux fils, en affirmant "naïvement" que "L'intérêt de l'Etat leur servira de loi" (v.205), Créon répondra:

" L'intérêt de l'Etat
est de n'avoir qu'un roi
Qui d'un ordre constant
gouvernant ses provinces,

...

Accoutume à ses lois
 et le peuple et les princes.
 Ce règne interrompu
 de deux rois différents,
 En lui donnant deux rois,
 lui donne deux tyrans
 Par un ordre, souvent
 l'un à l'autre contraire,
 Un frère détruirait
 ce qu'aurait fait un frère;
 Vous les verriez toujours
 former quelque attentat
 Et changer tous les ans
 la face de l'Etat "

(1,5, 206-213)

Et nous verrons Créon, le prétendant légitime, celui qui succède nécessairement à la mort des deux fils de Jocaste, travailler activement à cette double mort, devenir victorieux, être mis dans la position stricte de Polynice, et, dans la pleine occupation du lieu du pouvoir, être amené à se suicider. Un oracle s'était prononcé dont le contenu politique est évident:

" Thébains, pour n'avoir plus
 de guerres
 Il faut, par un ordre fatal,
 Que le dernier du sang royal
 Par son trépas ensanglante
 vos terres "

(11,2, 393-396)

La guerre civile, la corrosion du corps social, est donc fonction stricte du problème de la souveraineté. Créon sera ce dernier de

sang royal, Thèbes n'accepte pas la transcendance qui institue le pouvoir souverain. Mais il est vrai que se jouait également dans la disparition de Créon l'entraînement d'un dernier désir, celui d'Antigone dont la possession ne peut aucunement être fonction du pouvoir sur Thèbes. La positivité de sa figure, nous l'avons déjà mentionné, est de se tenir résolument à l'écart de tout rapport au pouvoir politique.

Le jeu de la mère

Jocaste désire, semble-t-il, la paix. Politiquement, cela signifierait le respect de la règle d'alternance, chacun de ses deux fils aurait chaque fois et à tour de rôle "son année". Jocaste indique bien par là, dans la répétition des possessifs, que pour elle le rapport au pouvoir est analogue à un rapport de possession. A ce désir Thèbes s'est opposée, elle n'a choisi que pour celui des frères qui affirmait maintenir nul l'écart qui, par la fonction royale, pouvait la séparer d'elle-même. La règle d'alternance n'étant que la substitution temporelle de la coïncidence, ou, n'étant que la coïncidence différée, cela signifie également, sur le plan politique, que deux ne peuvent occuper le lieu de l'un; il en va là, nous avait déjà dit Créon, de la "face de l'Etat", c'est-à-dire: de la possibilité, pour Thèbes, de se reconnaître sous une figure unifiée. Or, ce désir de paix, pour Jocaste, signifie également le désir de pouvoir tenir ensemble ses deux fils comme cela s'est déjà produit en son sein:

" Me voici donc tantôt
 au comble de mes vœux,
 Puisque déjà le ciel
 vous rassemble tous deux
 Vous revoyez déjà un frère,
 après deux ans d'absence
 Dans ce même palais
 où vous prîtes naissance.
 Et moi, par un bonheur
 où je n'osais penser,
 L'un et l'autre à la fois
 je vous puis embrasser."

(IV,3, 973-978)

Ce désir de coïncidence de ses deux fils en ce palais comme autrefois en elle aura l'effet strictement contraire puisque c'est de la proximité même des frères que se nourrit leur haine. "L'on hait avec excès, rappellera Créon, lorsque l'on hait un frère, mais leur éloignement ralentit leur colère" (III,6, 883-884). Et le moment qui précédera la rencontre sera également celui dans lequel se fera jour la nature même de la haine:

" Ne renouvelez point
 vos discordes passées,
 Vous n'êtes point ici
 dans un champ inhumain.
 Est-ce moi qui vous mets
 les armes à la main?"

(IV,3, 1020-1022)

Pour Jocaste, il n'y a aucune distinction entre le corps de Thèbes, l'unique source de la question du pouvoir, et son propre corps, l'unique source de ses deux fils.

Si le seul sujet de la pièce est bien la haine, comme le rappellera Barthes, il faut nous empresser de souligner que cette haine, bien avant d'être une qualité physique inscrite au coeur même de chacun des deux frères, est bien plutôt le pur produit de l'impossible coïncidence de deux figures sur la double surface du corps de l'Etat et du corps de la mère, ce dernier pourtant, et de manière indistincte, ayant déjà porté les deux :

" Pendant qu'un même sein
 nous renfermait tous deux,
 Dans les flancs de ma mère
 une guerre intestine,
 De nos divisions
 lui marqua l'origine "

(IV, 1, 922-924)

La haine entre les deux frères ne naît donc pas exactement de ce qu'ils soient mêmes, elle est antérieure à leur origine entendue comme leur naissance, elle traduit bien plutôt l'impossibilité qu'ils ont d'être ensemble une première fois dans le corps de la mère, une seconde qui répète la première au pouvoir sur Thèbes. Racine, et dans toute la pièce, jouera de l'impossible isomorphie de ces deux figures, le pouvoir dans l'Etat ne pouvant lui-même se formuler que dans les termes du renversement et de la possession du corps de la femme-mère.

C'est Polynice, en effet, qui nous offrira de cette position l'affirmation la plus claire. Alors que l'on tente de le détourner de Thèbes en lui rappelant que par son alliance avec Mycène un autre royaume lui est promis, il déclare :

" Non, non la différence
 est trop grande pour moi;
 L'un me ferait esclave,
 et l'autre me fait roi.
 Quoi! ma grandeur serait
 l'ouvrage d'une femme!
 D'un éclat si honteux
 je rougirais dans l'âme.

....

....

Je veux m'ouvrir le trône
 ou jamais n'y paraître.
 Et quand j'y monterai,
 j'y veux monter en maître;
 Que le peuple à moi seul
 soit forcé d'obéir.
 Et qu'il me soit permis
 de m'en faire haïr.
 Enfin, de ma grandeur
 je veux être l'arbitre,
 N'être point roi, madame
 ou l'être à juste titre;
 Que le sang me couronne,
 ou, s'il ne suffit pas
 Je veux à mon secours
 n'appeler que mon bras "

(IV,3, 1121-1134)

Et Jocaste qui avait déjà entremis son corps pour que ce désir soit satisfait (IV,3, 1077-1082) tirera la conséquence ultime de cette position qui ne peut être que l'affirmation d'un désir d'auto-engendrement:

" Faites plus, tenez tout
 de votre grand courage,
 Que votre bras tout seul
 fasse votre partage.

...

Et dédaignant les pas
des autres souverains,
Soyez, mon fils, soyez
l'ouvrage de vos mains "

(IV,3, 1135-1138)

Déplacement

S'il est un rapport de mêmeté, de doubleur ou de gémellité qui demeure particulièrement malgré l'appréciation quasi-unanime de la critique, c'est bien le rapport qui lie Antigone à Polynice à travers le pauvre Hémon. Que l'on relise en effet le premier entretien d'Antigone et de Hémon, et l'on y verra que c'est Antigone qui a tenu à éloigner Hémon en l'envoyant au service de Polynice. Cet éloignement avait pour elle une double fonction: en imposant l'absence de Hémon, tout d'abord, elle accroissait sa passion et sa soumission:

" Oui, je l'avais bien cru
qu'une âme si fidèle
Trouverait dans l'absence
une peine cruelle;
Et si mes sentiments
se doivent découvrir
Je souhaitais, Hémon,
qu'elle vous fit souffrir "

(II,1, 363-370)

soumission qui lui permettait de s'assurer, par la délégation de Hémon, d'un rapport de proximité à ce double d'elle-même sur lequel son rapport est également un rapport de possession:

" Je m'en souviens, Hémon,
 et je vous fais justice:
 C'est moi que vous serviez,
 en servant Polynice;
 Il m'était cher alors
 comme il l'est aujourd'hui,
 Et je prenais pour moi
 ce qu'on faisait pour lui.
 Nous nous aimions tous deux
 dès la plus tendre enfance
 Et j'avais sur son coeur
 une entière puissance;
 Et trouvais à lui plaire
 une extrême douceur,
 Et les chagrins du frère
 étaient ceux de la soeur "

(11,1, 363-370)

Mais ce rapport de possession ne la porte que vers les êtres qui sont à l'écart d'un rapport immédiat ou premier au pouvoir. Si son premier amour la porte d'abord à qui le pouvoir est différé, lorsqu'elle apprendra la mort d'Étéocle en croyant toujours que Polynice est vivant et qu'enfin, il peut accéder à ce qu'il désirait, ce sera pour déclarer:

" Il est vrai, je l'aimais
 d'une amitié sincère;
 Je l'aimais beaucoup plus
 que je n'aimais son frère.
 Et ce qui lui donnait
 tant de part dans mes vœux,
 Il était vertueux,
 Olympe, et malheureux.

....

....

Son frère plus que lui
 commence à me toucher;
 Devenant malheureux,
 il m'est devenu cher."

(V,2, 1265-1272)

Dynamique

Question: quels sont les couples qui favorisent ou au contraire rendent impossibles les déferlements de violence? Trois couples sont donnés: Etéocle et Polynice, Polynice et Antigone, Antigone et Hémon. Dans le premier cas, la violence éclate de la contiguïté, sa force s'accroît et se nourrit de l'écart lorsqu'il est sur le point d'être aboli. La co-présence ou la coïncidence en un même lieu ne peut être que le nom de la guerre, la rencontre est explosion. La haine n'a pas uniquement pour objet le corps de l'autre, mais au-delà de ce corps, sa possibilité et son être même:

" Je ne sais si mon coeur
 s'apaisera jamais,
 Ce n'est pas son orgueil,
 c'est lui seul que je hais "

(913-914)

Dans le cas du rapport incestueux, l'écart favorise l'affaiblissement du rapport et la co-présence est affirmation de l'oubli: "Que pouvais-je espérer, soupirera Antigone, d'une amitié passée, qu'un long éloignement n'a que trop effacée?" (507-508) Enfin, dans le cas du rapport amoureux qui n'est représenté que dans le corps du seul Hémon, l'éloignement entretient la force et la co-présence signifie la soumission complète. C'est que se joue dans la déclaration d'amour -c'est une constante chez Racine- l'affirmation d'un véritable désir de mourir. "Songiez-vous, affirmera ainsi Hémon, que la mort

menaçait loin de vous un amant qui ne doit mourir qu'à vos genoux" (325-326). C'est la formule consacrée qui sera déclinée, à quelques variantes près, par tous les amoureux raciniens.

*

* *

Pierre Gravel
U. de M.

Oeuvre d'art et langage chez Benjamin et Heidegger

Indentité et différence

Un seul mouvement détermine le rapport de Benjamin et Heidegger à l'art. L'oeuvre d'art possède un contenu de vérité, son dévoilement est la tâche de la critique, selon Benjamin. Pour Heidegger, elle fait jaillir la vérité, en tant que telle elle représente l'origine.

" L'art fait jaillir la vérité. D'un seul bond qui prend les devants, l'art fait surgir dans l'oeuvre en

...

tant que sauvegarde instauratrice, la vérité de l'étant. Faire surgir quelque chose d'un bond qui devance, l'amener à être à partir de la provenance essentielle et dans le saut instaurateur, voilà ce que signifie le mot origine." (1)

Benjamin et Heidegger s'appuient sur une définition identique du concept d'origine. L'origine d'une chose est un concept qui n'a rien de génétique, il signifie la provenance de son essence, ce qui surgit de son devenir. Si elle est fondatrice, l'origine n'est pas un fondement premier, stable, elle est différenciée pour Heidegger, elle n'est jamais achevée pour Benjamin.

" En parlant d'origine on n'entend pas le devenir de ce qui a surgi, mais plutôt ce qui a surgi du devenir et de la corruption. L'origine ne se fait pas connaître dans l'existence pure et simple et dans l'existence du factuel, son rythme ne s'ouvre qu'à une connaissance dédoublée. Il exige d'une part d'être connu comme une restauration, une restitution, et d'autre part comme une chose par là-même non terminée, inachevée." (2)

(1): *"L'Origine de l'oeuvre d'art" in Chemins qui ne mènent nulle part, Heidegger, Paris, "Idées", Ed. Gallimard, 1980, p.88.*

(2): *The origin of german tragic drama, London, N.L.B., 1977, p.45.*

L'oeuvre d'art est par ailleurs d'essence poétique selon Heidegger, elle est symbole, c'est-à-dire manifestation phénoménale de l'essence selon Benjamin. Tous deux situent donc la vérité mise en oeuvre dans l'art, dans le médium du langage. Aussi les questions qu'entraîne cette mise en parallèle heuristique seront d'une part: -Quelle est la théorie du langage que suppose cette approche de l'oeuvre d'art? D'autre part: -La similarité de cette démarche permet-elle une identification de la finalité des deux auteurs?

La relation platonicienne du beau au vrai est selon Benjamin constitutive de toute compréhension de la vérité. Le vrai est le refuge de la beauté, à travers elle il se présente comme une exigence. Le rôle de la critique est d'appréhender le contenu de vérité présent dans l'oeuvre d'art, de constater "la possibilité d'une formulation portant sur le contenu de vérité propre à l'oeuvre d'art en tant que problème suprême de la philosophie." (3) Ceci est une des affirmations les plus constantes de Benjamin, elle se retrouve également dans son livre sur l'origine du drame baroque allemand. (4)

(3):W. Benjamin. *Oeuvres choisies*, Paris, Ed. Julliard, 1977, p.162...

(4):cf. *Ursprung des deutschen Trauerspiel*

" Le but du criticisme philosophique est de montrer que la fonction de la forme artistique est la suivante: transformer le contenu historique tel qu'il sert de base à toute oeuvre d'art importante en vérité philosophique. "

(5)

Le rapport à l'oeuvre d'art qui se crée dans la métaphysique de Benjamin s'appuie d'une part sur la théorie de la critique développée par F. Schlegel, d'autre part sur une expérience théologique du langage. Elle suppose en effet dans un premier temps une "mortification de l'oeuvre", une approche négative parallèle à celle du premier romantisme allemand. Mais cette approche négative est rédemptrice, elle a pour finalité de préserver le contenu de vérité de l'oeuvre.

" Ce qui achève l'oeuvre est donc d'abord ce qui la brise pour faire d'elle une oeuvre morcelée, un fragment du vrai monde, le débris d'un symbole. "

(6)

Cette approche de l'oeuvre se développe également selon le rythme de la critique immanente développée par F. Schlegel. Benjamin l'exprime ainsi dans Le concept de critique

(5): " *The origin...*", *op.cit.*, p.182.

(6): *Oeuvres choisies*, *op.cit.*, p.164.

d'art dans le romantisme allemand:

" Dans la mesure où la critique est la connaissance de l'oeuvre, elle en est l'auto-connaissance, dans la mesure où elle la juge, elle se produit comme auto-jugement(...) La critique d'art n'a d'autre tâche que de dévoiler les prédispositions secrètes de l'oeuvre elle-même, d'accomplir ses intentions secrètes, procédant selon le sens de l'oeuvre même, c'est-à-dire comme sa réflexion. Elle doit dépasser l'oeuvre et la rendre par là-même absolue. "

(7)

Mais les oeuvres d'art constituent la tension dialectique entre contenu chosal et contenu de vérité. La beauté est a-conceptuelle, elle ne communique rien d'autre qu'elle-même. Pour le romantisme allemand "chaque oeuvre d'art est par rapport à l'absolu de l'art nécessairement inachevée ou, ce qui signifie la même chose, elle est incomplète par rapport à la véritable idée absolue." (8) Pour Benjamin toute oeuvre d'art est inachevée au sens où elle est muette, elle ne peut se dire elle-même. La critique n'est donc pas d'ordre cognitif mais se présente comme l'accession à la vérité de l'oeuvre, la tâche du critique en est une de traduction, symbole de critique positive achevée.

(7): Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Suhrkamp Verlag, 1973, p.53.

(8): ibid., p.55.

" Novalis a une vague notion de la critique positive achevée lorsqu' il parle d'une sorte de traduction qu' il nomme mythique et qui représenterait le pur caractère achevé de l'oeuvre individuelle. "

(9)

Or c'est cela même que désigne Benjamin sous le terme de critique: une approche critique de l'oeuvre qui assurerait un transfert continu d'une langue à l'autre. L'appréhension du contenu de vérité ne peut alors s'effectuer qu'en s'appuyant sur le fondement d'une langue originelle, universelle, dont le symbole est le verbe divin.

Le criticisme de Benjamin est en ce sens la convergence de l'art, de la philosophie et de la religion; ces trois moments ne peuvent être unifiés que par la philosophie du langage. "Car si l'art s'intéresse à la vie et si la religion examine la signification de Dieu, alors le criticisme commençant avec l'art pour objet premier, et par le biais de l'intention philosophique, établit le lien final à ce domaine avec qui la simple vie immédiate ne peut avoir de contact, le domaine de la rédemption, celui de la vie sauvée. (10) La rédemption est l'origine

(9): *Ibid.*, p.66.

(10): R. Wollin, *Walter Benjamin. An Aesthetic of redemption*, New-York, Columbia University Press, 1982, p.39

qui se présente comme une finalité à atteindre, "elle signifie le retour à un contenu déjà implicite dans l'état originel, dont le sens eschatologique ne se déploiera pleinement qu'après que le domaine profane de l'histoire ait été surmonté et la volonté du messie réalisée."

(11) Le mouvement de pensée de Benjamin est donc le suivant: l'oeuvre d'art pose la question de la vérité, qui à son tour ne peut se concevoir que dans un langage universel, point de convergence de tous les "étants". La finalité de la critique est ce retour à l'origine, la rédemption, la réconciliation de la nature. Ceci pose la nécessité d'une philosophie du langage, car l'appréhension du contenu de vérité de l'oeuvre d'art ne peut se réaliser qu'en se fondant sur un langage conçu comme le médium où toutes choses se rencontrent.

*

*

*

La vérité est d'origine langagière. La vérité est la relation harmonieuse des idées entre elles, ce qui déjà marque la différence entre un monde phénoménal déchu et un monde nouménal composé d'idées. Il ne diffère en rien du monde réel si ce n'est qu'il possède les attributs de la stabilité et de la permanence.

" La structure de la vérité exige alors un mode d'être qui dans son absence d'intentionnalité ressemble à la simple existence des choses ...

(11): *Ibid.*, p.39.

présentes, mais qui lui est supérieur dans sa permanence. "

(12)

Les idées sont des symboles qui, comme des monades, contiennent chacune l'existence du monde, leur correspondance est la vérité: la représentation de l'image unifiée du monde. La vérité est d'origine langagière mais aussi divine. Ainsi lorsque Benjamin écrit que la philosophie à venir doit être reliée à la philosophie du langage, et que la plus haute aspiration de la connaissance est celle de l'objet divin, il pose la nécessité d'une philosophie théologique du langage s'appuyant sur la lecture du premier chapitre de la genèse. Il s'agit d'y dépasser le sens profane c'est-à-dire instrumental du langage pour parvenir à son aspect symbolique: participer à l'unité conférée aux choses et au langage par la médiation du verbe divin qui assure l'unité d'un médium linguistique dans lequel mots et choses sont immergés dans un continuun d'expérience unique. En ce sens Adorno décrit avec raison la philosophie de Benjamin comme "une tentative métaphysique de sauver le nominalisme." (13) Mais si l'idée est un symbole, si pour dire le particulier je dois nécessairement effectuer un détour et passer par la médiation de l'universel -le symbole- qui détermine la vérité

(12): "The origin...", *op.cit.*, Prologue

(13): Adorno, "A portrait of Walter Benjamin" in *Prisms*, M.I.T. Press, p.90.

du particulier, l'universel n'est cependant pas d'ordre cognitif, ni humain.

" La vérité n'est pas une intention qui se réalise dans la réalité empirique, c'est le pouvoir qui détermine l'essence de la réalité empirique. Le mode d'être auquel seul ce pouvoir appartient est celui du verbe. "

(14)

C'est ce pouvoir qui est analysé dans l'étude du premier chapitre de la genèse.. (L'analyse du premier chapitre de la genèse est l'objet de l'essai: "Sur le langage en général et sur le langage humain".) Une question détermine cette analyse: comment en nommant dire le vrai? Benjamin se fonde sur le verbe divin, mais son analyse définit un idéal régulateur du langage humain. Car parmi toutes les créatures, l'homme est la seule qui, douée de parole, soit demeurée innommée.

" Dieu ne créa pas l'homme à partir du verbe, il ne le nomma pas. Il le soumit au langage...Dieu le créa à son image, il créa le connaissant selon le créateur. "

(15)

(14): *"The origin..."*, op.cit., p.36.

(15): *"Sur le langage en général et sur le langage humain" in Mythe et violence, Paris, "Les belles lettres", Ed. Denoël, p.112.*

Dieu "insuffle le souffle à l'homme". Il convoque la création entière et contemple en spectateur la puissance dont il a investi l'homme: donner des noms. Il le somme de nommer tous les animaux de la création. L'homme acquiert ainsi un double rôle, mime et délégué de Dieu par la parole, il est d'autre part le seul représentant de la nature muette; en la nommant il l'élève. La tâche humaine est alors de poursuivre le processus de création par le langage, de traduire et par là de restaurer la création dans sa totalité.

" L'acte de nomination est une forme de traduction de ce qui est a-nominal en noms, traduction à partir de la langue moins accomplie de la nature dans la langue de l'homme. "

(16)

Cet acte de nomination va à l'encontre des théories instrumentalistes et mystiques du langage. Le nom n'est pas médiat, simple moyen de communication, il n'est pas non plus l'expression immanente de la chose. "Le refus de la théorie bourgeoise du langage par une théorie mystique est une méprise car elle ne voit dans le mot que l'essence de la chose. Ce qui est faux, car l'essence de la chose elle-même n'a aucun verbe; créée à partir du verbe de Dieu, elle est connue dans son nom par le verbe humain." (17) A ceci Benjamin oppose une

(16): J. Habermas, "L'actualité de W. Benjamin, la critique, prise de conscience ou préservation" in Revue d'esthétique, numéro 1, octobre 1982.

(17): "Sur le langage en...", *op.cit.*, p.115.

notion théologique de la communication du concret que symbolise le logos divin.

Comment? En considérant le langage comme un médium d'expression, c'est-à-dire en considérant ce qui en lui se communique et non ce qu'il communique.

" Le nom que l'homme donne à la chose repose sur la manière dont celle-ci se communique à lui. Dans le nom le verbe divin est resté celui qui crée, il est devenu pour une part celui qui reçoit, encore que dans le médium du langage. Cette réception est orientée vers le langage des choses même, lesquelles à leur tour silencieusement dans la muette magie de la nature font rayonner le verbe de Dieu. "

(18)

L'acte de nommer est conçu selon un double mouvement, pure passivité orientée vers le langage des choses et pure spontanéité. Les choses ne sont pas a priori significatives, elles ne communiquent rien à l'homme. Comment alors les nommer en dépassant l'arbitraire? Elles se communiquent, elles communiquent entre elles, mais la communication est auto-réflexive au sens où les choses participent à un médium de langage commun. En lui l'objet se réfléchit, se communique, dans ce médium -le langage universel dont l'unité est celle du verbe divin- idée et chose possèdent une même unité.

" C'est la tâche du philosophe de restaurer la suprématie du caractère

...

(18): Ibid.

symbolique du mot dans lequel l'idée est conscience de soi donnée. "

(19)

Tous les êtres ont un langage,,fût-ce le bruissement d'un feuillage, et donc participent au médium du langage; y participant ils communiquent entre eux, et de cette façon ils se communiquent à l'homme. Le langage par lequel il désigne tout être créé s'accorde en ce sens avec le logos divin dont il est issu, étant également médium dans lequel les choses se communiquent et non moyen de communication; mais il ne peut s'y accorder qu'en étant mimésis de ce qu'il représente. Le langage doit être participation à l'être qu'il est censé représenter. La théologie du langage de Benjamin rejoint la théorie de la connaissance du premier romantisme allemand. Les créatures sont dans le médium du langage, tout comme, dans le romantisme allemand, les choses étaient incluses dans un médium de réflexion et en s'y réfléchissant manifestaient leur auto-connaissance. Le verbe divin est également auto-réflexif, prononcé par Dieu; créant les êtres il les situe dans une même unité linguistique, mais il retourne vers lui après avoir assuré une unité nécessaire.

" Le langage de la nature doit être comparé à un secret mot d'ordre que chaque sentinelle transmet à la suivante, mais le secret du mot d'ordre est le langage de la sentinelle même. Tout le langage supérieur est la

...

(19): Ibid.

traduction du langage inférieur jusqu'à ce que se développe son ultime clarté: la parole de Dieu qui est l'unité du mouvement linguistique. "

(20)

A l'origine connaître et parler étaient donc des verbes intransitifs, auto-réflexifs, et en cela parfaits dans la mesure où l'extériorité n'y jouait aucun rôle. Le verbe divin octroie une unité au langage, il est médium, en lui il est possible d'exprimer l'objet sans la médiation de la subjectivité dans la mesure où son idée -le symbole- se réfléchit dans le langage, un langage qui bienheureusement repose en lui-même.

L'analyse du premier chapitre de la genèse définit donc un idéal régulateur du langage humain. Le langage humain est la représentation de cette capacité primitive à percevoir des correspondances, il doit donc permettre, tel le logos divin, de rétablir les traces perdues d'une relation mimétique à la nature. Ceci efface la dualité entre le sujet et l'objet.

" C'est chez l'homme qu'on trouve la plus haute aptitude à produire des ressemblances. Le don qu'il possède de voir la ressemblance n'est qu'un

...

(20): Ibid.

rudiment de l'ancienne et puissante
contrainte à se faire ressemblant
et à se comporter comme tel. "

(21)

Le langage est la forme la plus haute de mimésis rationalisée. Je ne peux être dans le langage qu'en m'identifiant aux choses, j'exprime de ce fait le réseau de correspondances non-sensibles existant entre les choses et les essences -ou idées-. S'effectue ainsi le passage d'une langue fragmentée à un médium continu de langage, malgré la diversité de ses expressions. Le pouvoir mimétique est ainsi la capacité de reproduire des correspondances non-sensibles. Ceci constitue l'expérience la plus authentique du langage, ce qui le rapproche le plus du langage originel, adamique, conçu comme médium d'expression.

" Le langage serait ainsi la suprême application de la faculté mimétique, un médium dans lequel se seraient fondues sans reste les anciennes capacités de percevoir la ressemblance, de telle sorte qu'il représente maintenant le médium où les choses se rencontrent non plus comme avant dans l'esprit du voyant ou du prêtre, mais dans leurs essences, leurs substances les plus fugitives, dans leurs parfums même, elles entrent en communication les unes avec les autres. Bref c'est à l'écriture que la voyance a abandonné au cours de l'histoire ses anciens pouvoirs. "

(22)

(21): "On the mimetic faculty" in Reflections, New-York, Harcourt Brace, 1978.

(22): Ibid.

Il n'y a donc pas d'extériorité au langage. C'est dans le langage que le nom devient icône, emblème, en ce qu'il restitue d'une part la correspondance entre nom et objet, mais d'autre part la relation dynamique des essences entre elles. C'est l'aspect symbolique du langage qui en dénonce l'origine divine, au sens où cet aspect reflète l'unité d'un langage à l'intérieur duquel des correspondances s'établissent, il renvoie alors à un état du langage qui participe au verbe: son aspect indivis, c'est-à-dire le seul verbe de Dieu. C'est également par le langage, dans le langage que la réconciliation de l'homme à la nature pourrait être portée à l'expression, et que peut se concevoir la non-différenciation de l'homme à la nature, dans la mesure où le langage préserve les traces d'une relation mimétique au monde environnant. La composante sémiotique du mot n'est donc que le support de ce qui à travers lui s'exprime: la ressemblance non-sensible.

" La cohérence des mots ou des phénomènes est le support à travers lequel comme un flash apparaissent les similarités. "

(23)

L'expérience du langage est donc simultanément empirique et transcendante, car c'est par l'aspect le plus tangible du langage, l'onomatopée ou l'emblème, qu'apparaît sa dimension transcendante, la correspondance non-sensible des essences, leur relation harmonieuse: la vérité.

(23): Ibid.

" Chaque idée est comme un soleil
 relié aux autres tout comme les
 soleils sont reliés entre eux.
 La relation harmonieuse entre de
 telles essences est la vérité. "

(24)

Or c'est en s'immergeant dans un premier temps
 dans l'objet, en participant de façon immanen-
 te à son devenir, que se développe la possibi-
 lité d'un continuum d'expérience dans lequel
 le langage humain ne serait que la traduction
 de correspondances non-sensibles, ce que
 Benjamin nomme essences spirituelles.

" Le langage est l'expression immé-
 diate de ce qui en lui se communique.
 Ce "se" est une essence spirituelle.
 Il est donc évident dès l'abord que
 l'essence spirituelle qui se communi-
 que dans le langage n'est pas le lan-
 gage même mais quelque chose qui se
 distingue de lui. "

(25)

Cette altérité que le langage est censé com-
 munique est précisément ce qui selon Benjamin
 constitue la vérité: la relation dynamique des
 essences spirituelles. Il n'est donc de lan-
 gage que dans cette tentative d'éliminer du
 dire l'indicible en le rendant archive de cor-
 respondances non-sensibles.

(24): *The origin...*, op.cit., Prologue.

(25): *"Sur le langage en général..."*, op.cit.,
 p. 117.

" Je reviens toujours à cette idée qu'éliminer l'indicible de notre langage jusqu'à le rendre pur comme un cristal, est la forme qui nous est donnée et qui est la plus accessible pour agir à l'intérieur du langage, et dans cette mesure par lui. "

(26)

Mais d'autre part l'effacement de l'indicible n'est possible que selon un comportement mimétique vis-à-vis de la nature, par lequel transparaîtrait l'unité d'un médium de langage commun. Le nom doit s'orienter vers le silence de la nature pour exprimer de façon immédiate son contenu concret et transcender à la fois: la vérité objective mais d'origine divine dont le fondement est le verbe divin se reproduit dans la faculté mimétique à un niveau fini. La faculté mimétique ne mime que l'expérience théologique du verbe divin: le milieu où toutes choses se rencontrent.

" Il n'y a que l'orientation des mots vers le centre le plus reculé du silence qui parvienne à la production d'un effet. Je ne crois pas que le mot où que ce soit, soit plus éloigné du divin que l'action humaine effective, et non plus donc qu'il soit apte à conduire au divin autrement que par lui-même en sa qualité la plus pure, quand il devient moyen il prolifère. "

(27)

* * *

(26): W. Benjamin, Correspondance, Paris, Ed. Aubier, 1979, Tome 1, p.119.

(27): ibid.

Cette conception du langage est semble-t-il identique à celle de Heidegger en deux points essentiels. Elle supprime d'une part l'expression d'un langage qui serait pure expression de la subjectivité; le langage est en effet auto-déploiement de lui-même selon Heidegger, expression d'une unité mimétique avec la nature selon Benjamin.

" Ce qui essentiellement s'extériorise dans les comportements expressifs n'est pas un état purement et simplement subjectif mais avec lui, c'est le rapport non encore rompu de l'organisme humain avec la nature qui l'environne. "

(28)

Le langage est par ailleurs pensé par les deux philosophes, comme l'origine d'un monde unifié mais non identique à lui-même. Le langage est le lieu de rassemblement du quadriparti selon Heidegger. Or pour Benjamin également, l'unité du langage ne se manifeste pas de manière abstraite, en lui nom et nature sont unifiés, dans l'unité du verbe divin, puis selon l'auto-communication des étants dans le médium du langage. Le langage, lieu de vérité, représente la substance même du monde selon Benjamin, la finalité heideggerienne est parallèle à celle de Benjamin, il s'agit de déterminer le lieu de la vérité comme un recueillir immanent au logos.

(28): J. Habermas, *op.cit.*, p.119.

Mais si l'oeuvre d'art est un texte à déchiffrer dans le médium du langage pour Benjamin, elle est elle-même langage, poème, pour Heidegger. Lorsqu'il définit l'oeuvre d'art comme mise en oeuvre de la vérité, il n'avance pas ainsi une notion de vérité qui puisse être parachevée par la pensée conceptuelle. C'est une manifestation unique; dans l'oeuvre d'art seule, la vérité est un évènement qui fait irruption. La vérité est définie comme alétheia, non-voilement, mais il ne s'agit pas ici d'extraire la vérité du monde déficient de l'erreur. "Dans la vérité le caractère non-occulté de l'être se produit, et cette manifestation est ce qui rend possible le caractère non-caché des étants." (29) La vérité est cette tension constante entre voilement et non-voilement. Cette tension entre l'émergence du non-voilé et l'occultation constitue l'oeuvre, se produit dans la matérialité même de l'oeuvre. Elle se présente comme le combat du monde, totalité référentielle, horizon antécédant à toutes les projections du Dasein et de la terre, mystère, occultation, ce qui se referme constamment sur soi. La logique propre qui se manifeste dans l'aspect sensible, tangible de l'oeuvre d'art est la tension entre occultation et dévoilement de la phusis même.

(29): H. G. Gadamer, *"Heidegger's later philosophy" in Philosophical Hermeneutics*, Berkeley. University of California Press, 1976.

" Seul ce qui suivant son déploiement s'ouvre et se déclôt, et ne peut que se décroire, seul cela peut aimer se reclore. Seul ce qui est ouverture de décroision peut être recloision."
(30)

Telle est la caractéristique commune à la phusis et à l'oeuvre d'art.

L'essence de l'art est la poésie, ce qui indique que l'art ne peut être mimésis, mais qu'il ouvre une nouvelle dimension, en tant que langage.

" Si le réel projet artistique peut être appelé poésie, alors le projet qui se produit dans un poème est engagé dans un itinéraire qui est déjà prévu, et qui ne peut être projeté à partir de lui-même, l'itinéraire déjà prévu par le langage. "
(31)

Par la médiation du dire poétique, de la dite -die Sage- Heidegger définit sa propre finalité. Elle s'énonce ainsi:

" Que serait-il arrivé si Héraclite et après lui les Grecs avaient pensé l'être du langage comme logos, comme la pose recueillante, rien de moins que ceci les Grecs auraient pensé l'être du langage à partir de l'être de L'être."
(32)

(30): *ibid.*

(31): *ibid.*

(32): Heidegger: Introduction à la métaphysique, Paris, Ed. Gallimard, p. 63.

Heidegger pense l'être comme déploiement dans le langage, il rejoint Benjamin dans l'indistinction qu'il tente de créer entre Physis et Logos. Mais tandis que Benjamin unit essence du langage et essence des objets de la nature en se fondant sur une théorie mimétique du langage, en effaçant l'indicible du langage, ce dernier constitue le point de départ de Heidegger. Ce qui fonde la possibilité de tout langage est la différence ontologique. Dire de l'être, le langage est indicible; ce qui est dicible c'est l'étant qui se manifeste au niveau de l'expérience empirique. Mais l'indicible, dire de l'être, est au fondement du dicible, ce qui lui permet d'être. Tandis que Benjamin tente de le rejeter, Heidegger en fait sa pierre angulaire, c'est en effet du silence qu'advient l'être. Cet indicible permet de comprendre l'être humain comme Dasein, il est en outre à l'origine d'un monde. (33) Cet aspect fondateur du langage se présente de manière telle que langage et monde ne se différencient plus. La parole est elle-même cette différence dont elle tire origine. La possibilité de notre parole se définit donc à partir de l'écoute d'un dire essentiel -la dite de l'être-, et notre dire comme un se faire dire.

(33): *Tel est le double mouvement que je présenterai: d'une part la remise en propre de l'être-homme par le langage, d'autre part le langage compris comme origine et provenance du monde.*

La dite de l'être est d'autre part comprise comme une monstration, un montrer qui fait apparaître l'étant dans son unité. Lorsqu'une correspondance s'établit entre ces deux modes du dire, selon l'écoute et la redite de la parole de l'être, elle suppose une correspondance bien plus étroite, une co-appartenance entre l'être du Dasein et celui du langage. Dasein appartient au langage. Il est dépossédé d'un être qui lui appartiendrait en propre, c'est ce qu'exprime l'accord originaire entre la Dite et notre être propre.

" Si le parler en tant qu'écoute de la parole se laisse dire la Dite, alors ce laisser ne peut se produire que dans la mesure lointaine ou proche où notre propre être, engagé en elle, entre à fond dans la Dite. Nous ne l'entendons que parce que nous nous entendons en elle à notre propre place. C'est seulement à ceux qui lui appartiennent que la Dite accorde d'écouter la parole et ainsi de parler. Dans la Dite se déploie un tel accord, il nous laisse parvenir au pouvoir de parler. "

(34)

Le langage se donne à éprouver dans le Dasein à partir de la parole qui le traverse. Il se porte ainsi au niveau ontique. Mais Dasein n'acquiert son être propre -être-là- qu'en se portant au devant de ce qui le caractérise dans

(34): Heidegger, *"Le chemin vers la parole"* in *Acheminement vers la parole*. Paris, Ed. Gallimard, 1976, p. 242.

le langage: l'être. Se crée ainsi un double rapport au langage, un rapport d'anticipation, dans la mesure où être et langage sont toujours déjà-là dans la latence, et un rapport fondateur au sens où le langage suscite l'Être-homme du Dasein.

" La remise en propre de l'homme en tant que celui qui écoute, à la Dite, tient son trait caractéristique, de ceci qu'elle délivre la manière d'être humaine en son propre, mais uniquement afin que l'homme en tant que celui qui parle, c'est-à-dire qui dit, aille à la rencontre de la Dite, et à la vérité en partant de ce qui pour lui, est son propre. "

(35)

La parole de l'homme est l'expression toujours différée du dire de l'être. De la Dite qui est parole poétique.

Celle-ci porte un monde à sa figure. Elle pose le quadriparti en sa vérité. L'essence de la Dite est en effet l'appropriation, elle mène toute chose à être ce qu'elle est en propre. Elle ouvre la dimension du monde au sens où elle permet de l'appréhender comme unité différenciée: convergence réciproque des deux régions du monde, la terre et le ciel, des divins et des mortels. L'immanence ne s'oppose plus à la transcendance. Cette convergence est portée à la matérialité dans le site de la parole qui ouvre un espace propre.

(35): *ibid.*, p. 249.

" Le dire qui nomme le monde est en lui-même un tel contraste: appel du loin, appel au loin; il remet les choses dans l'éclat du monde. Celui-ci offre aux choses leur déploiement. Les choses parties du monde, le monde faveur des choses. "

(36)

Cette unité révélée et produite par la Dite ne peut se comprendre comme unité que là où monde et choses demeurent dans la différence. Simultanément le langage est distinction et mise en figure spatiale des quatre figures du monde.

Le langage est fondateur au niveau historial, c'est en effet la théorie du langage qui soutient la notion heideggerienne d'historialité, le déploiement langagier de l'évènement de l'être donne à la simple histoire sa dimension d'historialité. Le langage n'est cependant pas production de vérité, sa finalité n'est en aucun cas instrumentale. Il est la vérité dans son déploiement et dans son accomplissement comme monde. Comme vérité, il est évènement de l'être.

" Evènement cela veut dire l'être comme advenir à chaque fois indisponible d'une vérité qui a besoin pour elle de la pensée de l'homme et est ainsi identique à lui, qui fait advenir l'étant dans son être de manière toujours historique, et ouvre ainsi à la différence

(36): Heidegger, "La parole" in Acheminement vers la parole, op.cit., p.26-27.

entre être et étant qui est le fondement de la pensée ontologique de la métaphysique. "

(37)

Le langage s'inscrit dans la différence ontologique, il n'exprime pas la parole de l'être d'une part et celle de l'étant d'autre part. Il se déploie seulement et exprime par là le mouvement par lequel dans l'homme être et étant sont assignés l'un à l'autre. Dans ce triple rapport homme/langage/ monde, c'est le langage qui dévoile le Dasein comme être au monde. Si le langage est le déploiement de l'être, et que ce déploiement est intra-mondain, alors être dans le monde, c'est être dans le langage entendu comme la Dite de l'être. Heidegger comprend le langage dans son déploiement comme monde et comme phusis. C'est comme maison de l'être que le langage rassemble le devenir du déploiement. Le langage suscite le monde comme différence unifiée, c'est-à-dire quadriparti, mais le langage lui-même trouve son origine dans ce face-à-face. Il le dévoile et en émane. Le langage est spéculatif, expression de l'être, il se présente toujours dans son déploiement comme don originaire. Comme le monde il est toujours déjà-là dans la latence, il est en ce sens originaire, mais aussi temporalisant; sa dimension originaire ne se perçoit que comme projection dans le futur. Il suscite un monde et détermine l'être au monde du Dasein. Il apparaît donc en terme kantien comme la possibilité de l'expérience en général.

*

* *

(37): Pöggeler, *La pensée de Heidegger*, Paris, "Présence et Pensée", Ed. Aubier-Montaigne, 1967, p. 197.

L'être heideggerien est auto-position dans le langage, tout comme les étants créés ne pouvaient se dire que dans un langage unifié selon le verbe divin d'après Benjamin. La divergence entre ces deux notions est précisément la différence ontologique. Même si la finalité demeure la même: penser la phusis comme langage, le verbe divin est conçu comme fondement d'un langage unifié. Or penser ainsi est s'avancer de nouveau dans une onto-théologie. C'est pour cela que l'être heideggerien n'est pas conçu comme fondement, mais comme différence. Les deux penseurs ne se rejoignent pleinement que dans leur commune critique du langage instrumental, objectivant. Selon Benjamin, la chute est la chute du langage. L'heure natale du nom humain est la chute du verbe divin. Le langage fini devient alors moyen de communication, symbole d'abstraction, il prolifère. Le langage paradisiaque -tout comme le logos heideggerien- était "un milieu matriciel, sans dehors ni dedans" (38), l'extériorité lui était inconnue. Le symbole de la chute du langage par rapport au logos grec, et au nom paradisiaque, est donc l'avènement de l'extériorité: celle de la connaissance à son objet, du signifiant au signifié par rapport à la magie immanente du langage adamique et du logos grec.

L'oeuvre d'art est écriture pour Benjamin, dite de l'être selon Heidegger. Or nous avons vu que toute approche de l'oeuvre n'était possible qu'en supposant une théorie du langage, car selon Benjamin le vrai ne peut être appréhendé

(38): *L'expression est de Irving Wohlfarth, cf. Revue d'esthétique, numéro 1, Ed. Privat.*

qu'en s'appuyant sur l'unité d'un langage commun qui assurerait une traduction possible de l'oeuvre. Ce langage est symbolisé par le verbe divin, puis à un niveau fini, après la chute, par la faculté mimétique. Mais pour Benjamin la vérité est transcendante, il se prête ainsi à la critique heideggerienne:

" La vérité est encore moins une simple valeur ou une idée dont l'homme on ne sait trop pourquoi devrait poursuivre la réalisation. La vérité appartient en tant qu'aléthéia à l'être lui-même; phusis est aléthéia, déclosion de l'ouvert. "

(39)

Comme la rédemption, la vérité est toujours à venir, c'est cette utopie qui détermine le dynamisme d'une critique sociale. "Le chemin vers l'origine nous ramène en arrière, dans un avenir qui, bien qu'entre-temps passé et perversi, conserve cependant plus de promesses que n'en recèle l'image actuelle de l'avenir. "

(40) Si donc l'oeuvre d'art est origine, elle

(39): Heidegger, "Ce qu'est et comment se détermine la phusis" in Questions II, Paris, Ed. Gallimard, 1976.

(40): P. Szondi, Poésies et poétiques de la modernité, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 41.

est à entendre en un sens différent pour les deux penseurs. Elle est en quelque sorte effective, relativement à Heidegger, signe d'un nouveau commencement. Pour Benjamin l'origine n'est qu'un espoir dans le passé.

*

* *

Soraya Tlatli

BIBLIOGRAPHIE

BENJAMIN, Walter:

-Der begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Suhrkam Verlag, 1973.

-The origin of german tragic drama, London, N.L.B., 1977.

- "Sur le langage en général et sur le langage humain" in Mythe et violence, "Les belles lettres", Ed. Denoël.

- "On the mimetic faculty" in Reflections, New-York, Harcourt Brase, 1978.

HEIDEGGER, M.:

-L'origine de l'oeuvre d'art" in Chemins qui ne mènent nulle part, Paris, "Idées", Ed. Gallimard, 1980.

-Acheminement vers la parole, Paris, Ed. Gallimard, 1976.

Fragments d'imposture

S'il écrit seul, seul à écrire,
c'est que mieux vaut être seul
pour apaiser l'imposture. L'im-
posture, ce qui en impose dans le
souhait détourné de mourir (d'é-
crire).

Maurice Blanchot

IMPOSTE

Ces fragments, choisis parmi d'autres, ont été écrits entre septembre 1981 et septembre 1982. Ils figurent dans un livre, *Littérature l'imposture*, encore inédit, à côté d'articles consacrés à Emile Nelligan, Claude Gauvreau, Franz Kafka, James Joyce, à la question de la publication, à la nouvelle écriture, à la télématique comme accomplissement de la théologie. Ils en constituent *l'imposte tournante*.

Sur cette question de *l'imposture* que, par fausse étymologie, j'écris ainsi afin d'en souligner le procès de déformation et de déplacement (*Entstellung*, dirait Freud), je renvoie à un article d'Antoine Compagnon ("*L'imposture*", *Prétexte: Roland Barthes*, U.G.E., coll. "10/18", 1978) qui, à partir de Montaigne, examine les deux traits majeurs de *l'imposture* que sont la *défiance* et *l'errance*, ainsi que les différentes figures par lesquelles elle se met en jeu: *amateurisme*, *appropriation*, *souveraineté*, *Socrate*, à travers la duplicité du sens et la suspension du jugement.

Ensemble, Tartuffe et Don Juan, *l'imposteur* et le séducteur, performent à mes yeux *l'imposture*, en tant que je la dis *littérature*.

A.B.

juillet 1983

- Sans l'*imposture*, chacun se croirait toujours déjà à son poste. Avec elle, au moins, reste la possibilité d'exploser sur place.

- Il a passé la nuit au bord de l'écriture, seul témoin de sa peur, sans rien écrire. Pendant qu'il veillait, une autre nuit est revenue qui, passant outre à cet état de surveillance, le supprime, toujours trop précaire pour lui correspondre avec autorité. Pourtant il était la nuit, l'enfant trouble de son nom dont il attendait l'éclat désiré, soudainement arraché à l'obscurité qui l'appelle: mémoire rompue par l'attrait du nom qui l'attire pour aussitôt le prendre en défaut, passage éclipse par où défaille le temps - *le temps de le dire*.

Ayant passé la nuit au bord de l'écriture, seul témoin de sa fatigue, il avait écrit dix lignes de plus, excédant le cloaque de sa nuit.

- L'"écrivain": Il en dit seulement moins qu'il n'écrit.

Il atténue ou clarifie sa pensée sous l'effet d'un passage à vide.

Ce qu'il écrit enfin met en jeu la forme de son être réel qui, s'il entretient l'attente et le désir, ne se fait pas voir.

C'est plus laconique et moins secret. Plus bref et plus prolixe. Plus concentré et plus dilaté.

C'est pourquoi celui qui veut reconstituer l'expérience d'un écrivain par sa manière de ne pas dire quelque chose, se heurte nécessairement à un personnage en suspens (ou en transit), multiple en personne.

- *Ce n'est qu'en mourant.* - Ecrire n'a qu'un seul ennemi: le sommeil qui, sous une épaisse couche de silence, m'attend au fond des choses où je glisse. De ce qui se rompt je ne connais que le pli, celui par lequel s'avoue ma peur devant l'horreur si mal dissimulée de moi-même. Le rêve fait la différence. Par là j'entrevois, comme si je sautais par la fenêtre, toute la bêtise que j'essaie de taire en moi. Mais lorsque j'écris, je vais au devant de ma bêtise. Chaque fois je touche un peu plus le fond et, là où le sol me manque, je ne touche en fait que ce point d'exécration qu'est le *moi* qui me tient lieu d'existence illusoire en tant qu'il représente le mourant, la personne du mourant, et non la mort.

- J'appelle *imposture*, non ce qui remet la mort à sa place, mais entraîne la mort dans l'imposture qu'elle est.

- Entre le sophiste et Socrate, il y a une différence dans l'*imposture* en ceci que Socrate *sait* l'imposture dès qu'elle s'annonce dans la bouche de l'autre. S'il est possible que la bouche mente, pour reprendre une formule de Nietzsche, la vérité se dit dans la grimace qu'elle fait pour mentir. La philosophie depuis Socrate, c'est-à-dire depuis qu'elle s'enseigne, a la prétention de ne plus grimacer, encore moins de rire, s'affairant plutôt à boucher le trou d'une antique contorsion. Et maintenant qu'elle fait la moue, la voilà boudée.

- L'*imposture* - telle que je l'entends comme performance dans le déplacement et la déformation - éprouve les interstices du *pouvoir* dont elle expose la place et la lutte des

places sans s'y fixer. Cet art de peu de morale, *amoral* faudrait-il dire, relève de la guerre, "est basé sur la duperie" (Sun Tzu) et concède "toujours l'avantage au parti de l'artifice" (Gracian). S'il y a déplacement, feignez l'*impotence*; déformation, forcez l'*impossible*. Devant cette instance processive et excessive, le jugement de l'esprit et la vérité de l'art se dérobent, à la fois démis et absorbés.

- L'*imposture* ne s'impose pas d'elle-même, quoiqu'en pense l'imposteur.

- La littérature oscille entre la diversion, la transmission, l'intimation ou provocation, l'exercice de la mort, la séduction des femmes.

- Entre la liberté de pensée et la liberté de parole, tous choisissent cette dernière n'en connaissant pas le prix, lui la première parce qu'il n'a rien d'autre à communiquer que la fragilité d'une pensée qu'il ne peut céder à d'autres sans se mettre lui-même en danger de lui manquer. Cette exigence dans la pensée, les tenants de la libre expression la lui reprochent - comme si le libre accès de la pensée n'était pas la condition de l'exercice de leur parole.

- La littérature est hors-de-prix. D'où le mépris général dans lequel on la tient - à commencer par ceux qui la professe.

- A: "Où que vous alliez, je vous suivrai."

-B: "Mais si vous me suivez, vous risquez aussi de me perdre." -A: "Croyez-vous sincèrement que vous pourriez m'échapper?" -B: "Il y a des moments où l'ombre disparaît derrière

celui qui va ainsi sans suite." -A: "Il y a aussi des moments où il faut prévoir toute disparition éventuelle et précéder l'ombre fugitive de celui qui cherche à disparaître au regard de qui le suit." -B: "Alors vous m'accompagnerez?" -A: "Nécessairement! A votre tourment, j'emboîterai le pas. Jusqu'au bout." -B: "Même si mon tourment n'était imputable qu'au poids de votre présence furtive qui me harcèle?" -A: "Alors vous devrez me supporter comme la présence ininterrompue du tourment qui vous fait fuir." -B: "Quand voulez-vous partir?" -A: "Dès que je vous serai devenu insupportable." -B: "Où désirez-vous vous rendre?" -A: "Que m'importe maintenant! Là où votre désir vous portera, je vous aurai précédé de peu." -B: "Dans ce cas, attendons encore!"

- L'*imposture* advient à un et un seul sujet qui, mis en jeu, se sait hors-place, hors-monde, à travers les ténèbres où chacun se croit à sa place et mis au monde.

- "La main qui écrit va droit et en spirale. Son chemin est un et le même", dit Héraclite. Trouvez, dans le volume de l'écrit, le point d'où ça se profère et vous entrerez aussitôt dans un état de prolifération suspendu et ouvert, écoutant les choses les plus étranges sous une apparence de sérieux. Au point où la main qui écrit ne se pense pas comme identique en regard des directions qu'elle prend, affirme ou multiplie, et ne se soumet jamais à l'Un et au Multiple dont elle marque l'enjeu et la violence du passage.

- L'*imposture*: l'autre nom de la littérature
 - le *malentendu* constant qu'est la littérature, le *malaise* dont elle accentue la prise en compte afin d'éviter d'être à son tour reconduite au sommeil de l'espèce.

- Divers philosophes pourraient nous faire croire que Dieu est leur *bête noire*.

- Dieu est abscons, répète Pascal après Isaïe. Inintelligible comme objet, n'étant que le *vide* qui le désigne, il se met *hors-vue* dans la plus grande clarté. Dans le sommeil de la nuit, accordé par Dieu à l'enfant sans connaissance que nous sommes, il dit: *Moi excepté*, nous donnant, par cette procuration, l'illusion d'un salut virtuel.

- Jusqu'à la fin Socrate s'abstient de tout, sauf de parler. Le visage couvert, il donne de la voix à la mort parlante qui monte en lui. Etat aigu de détente par lequel il surplombe, dans la joie, sa mort en train de le détacher du corps, des pieds à la tête. Devant l'intensité du moment *qu'il vit*, ses disciples de seconde main n'y entendent rien. Le visage maintenant découvert, mais la voix se voilant à son tour, du bout des lèvres il leur fausse compagnie sous la forme d'une prière abrégée en énigme. Mais Criton d'insister: "Vois cependant si tu n'as rien d'autre à dire!" Tout était dit. La dernière apologie du *meilleur des hommes*, qu'en tire Platon à l'enseigne de l'Académie, s'assure ainsi d'une conclusion nominale à son syllogisme: Donc *Socrate est mortel*

Passant à la visite de Socrate, Kierkegaard

lui renouvelle sa compagnie: l'autopsie de la foi dans la conscience du péché, la décision de l'instant comme dieu dans le temps.

Mais cette boucle de l'agonie de Socrate, Samuel Beckett l'ouvre à nouveau, en reprend l'exercice mortel dans *Compagnie* en tant qu'invention performative et explosée de la mort dans le dénouement de la voix - et de l'entendeur et de soi-même en perte d'identité. Etrange "compagnie" où le dernier mot fait paragraphe, flottant et détaché: *Seul*.

Reste Bataille: "La mort est en un sens une imposture". Reste l'amitié complice: "Il est plus difficile de se perdre seul". D'où cette conclusion immédiate: "renoncer à être *reconnu*."

Dans l'attente de la nuit qui, sollicitée, se dérobe à l'entretien...

- La solitude n'est pensable que parce que l'ensemble l'exige. Dire que je suis seul d'entre les hommes pour écrire, serait encore faire preuve d'un acte de solidarité ou croire à l'éventualité du salut ou du merci. Cette équivoque, Camus la met en scène dans *Jonas ou l'artiste au travail* où, à une lettre près, l'indécidabilité du dernier mot - *solitaire* ou *solidaire* - dépend moins de l'expérience que communique le peintre dans le déchirement de ce mot, que de l'existence limitée de celui qui y dépose son regard.

Qui me lit est plus seul que moi qui le renvoie à l'état de désagrégation de l'ensemble à partir duquel son existence est limitée.

Ecrire - ou peindre - ne tolère aucun délai ni n'accorde aucune attention à celui qui en a pris la décision et qui maintient le tranchant de cette décision. Sa décision ne répond, cependant, que de la plus grande dérision dont

la nuit, l'éblouissement de la nuit, marque l'échéance.

- L'imposteur, toujours autre qu'il *naît*.

- Quand Kafka note que jamais il n'a appris la règle, ce n'est pas par ignorance ou méconnaissance. Il faut entendre là, en écho, la formule de Nietzsche pour qui l'apprentissage dans l'éducation tend à *ruiner les exceptions en faveur de la règle*.

Que l'exception confirme la règle, voilà bien une règle qui, se voulant sans reste, s'infirme d'elle-même. Figeant l'exception, l'isolant pour la ruiner, cette formule se porte garant, prête sens à l'identité d'une commune mesure dont se soutient toute communauté afin de taire avec obstination les glissements et les déplacements de son histoire. En finir avec l'exception, c'est s'assurer et maintenir la bonne marche de l'ensemble, donnant à chacun le même objet de mépris à la peur qui le ligature aux autres.

La littérature, au contraire, porte ombrage à l'histoire ou plutôt l'éclaire sur sa face cachée. Un écrivain ne cesse pas de se mesurer au sens commun, à la règle dont il exhibe le procès d'intention et le secret de son pouvoir. C'est même de là qu'il part, de cet horizon bouché à partir duquel il dit le drame qui le traverse comme le lieu d'une expérience singulière et le plus souvent désespérante. Vivant continuellement en état d'exception, il n'a d'autre prétention que de s'impliquer dans cette *affaire publique* dont il soupçonne le lien social quant au meurtre qu'elle recouvre.

Depuis Platon, la naissance de la république dépend donc de la bonne ordonnance de la poésie qui doit *remédier*, c'est-à-dire endormir, à

l'excipience, à l'interpellation et à la percussion de cette coix-là.

Quant à Freud, sa théorie du caractère des exceptions confine la littérature au rêve éveillé. Le droit à l'exception dont se réclame Gloucester dans *Richard III* n'est pour lui qu'une forme de compensation qui permet à Shakespeare de maintenir l'identification au héros. Rien à dire de l'exception qu'est Shakespeare, sinon que l'efficacité de son art pour rendre l'illusion possible détourne Freud de sa réflexion critique. Comment? Par le dosage d'une *subtile économie* que Freud n'éclaire pas, baissant les armes encore une fois devant la littérature.

Que serait une culture de l'exception? Selon Nietzsche, une *culture de serre* dans laquelle le dosage d'un art de l'*expérimentation*, du *risque* et de la *nuance* produirait assez de *forces* pour que même le *gaspillage* (la perte, la dépense, le sacrifice) devienne "*économique*".

C'est par la prise en compte de l'exception dans son rapport à l'ensemble qui le nie que Bataille parvient à rassembler les premières données d'une théorie de l'*économie générale*.

- *Ex proprié*. - Qui n'a plus d'abri succombe à une dernière tentation: faire de l'écriture le lieu qu'il habite. Alors s'engage un long combat avec la folle du logis. Dès qu'il s'installe, il est aux prises avec le poids de plus en plus mortel de l'image qu'il se fait de cette place. Dès qu'il écrit sur le mode qu'il a d'habiter ce lieu, aussitôt il est violemment expulsé.

- Il y a une figure du Juif dans le langage, dit Adorno, ce sont les mots étrangers qui possèdent un pouvoir insaisissable. Pour saisir la portée d'un tel détachement à la limite de l'identité, il y aurait lieu de confronter Kafka *avec* Céline, Jabès *avec* Borgès, par exemple, à travers leur montage du style prophétique et les étapes sur le chemin de leur *désêtrete*.

- Ce dont on hérite, même sous sa forme la plus laïco-théologique ou clérico-juridique, est chaque fois ce *point* de religion comme *ressaisie**. Question de transmission que chacun ravale pour en faire sa petite monnaie. Si la littérature échappe à cette question du besoin religieux, c'est parce qu'en tant qu'expérience elle fait radicalement retour sur le *mal* qu'elle porte pour que, passant par là, il vienne à se dénouer.

- L'*imposture*, dangereux supplément.

- L'*imposteur*, s'il doit attendre son temps avant d'inter-venir, doit aussi savoir disparaître à temps. Son acte *théatral* en dépend.

- Que l'*imposteur* trompe, cela veut simplement dire qu'on a bien voulu se tromper sur sa personne au point de se laisser séduire. Il met en scène le mensonge dont chacun se croit *exempté*.

* Au sens que donne Benveniste de *religere*: recollecter, reprendre pour un nouveau choix, revenir sur une démarche antérieure.

- L'imposteur, toujours coupable, de s'imposer et d'en imposer, s'*expose* à cette question de la vérité qu'il avoue et délivre.

- De Socrate je reçois mon pari sur l'*imposture*. Socrate, comme identité à l'horizon impensable mais que la philosophie a la prétention de penser, est le sujet chaque fois translittéré de la philosophie dans la littérature - d'où Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Bataille et Blanchot, entre autres, quant au prolongement de l'expérience ouverte par la voix de Socrate, et auxquels j'ajouterais les noms de Cyrano, Diderot, Sade, Poe, Dostoïevski, Kafka, Faulkner et Aquin. *Eureka* de l'*imposture* avec, en moins, l'arrogance de la vérité.

- A travers cette séduction par le langage où il ne cesse pas de dire ce qu'il fait, Aquin en impose au lecteur au point de l'étreindre, de l'agresser ou de le violer, risquant de *décevoir*. S'il renonce, à la fin, aux fausses pistes et aux manipulations qu'il dénonce, du même coup il renonce au lecteur pour entrer en possession de son identité d'écrivain plus précaire et dramatique que jamais. De sorte que, parlant au titre de l'*imposture* mais *en son nom*, l'écrit qui en résulte à *rompre sa promesse donnée* ne se donne pas à lire. *Trou de mémoire* le confirme au niveau du pur blasphème où, par ce procès de parole qui prend en vain le Nom de Dieu,, un écrivain dit autre chose qui porte outrage et fait scandale afin de *s'imposer silence*. Risquant à tout instant la chute, s'il renonce à écrire, il accepte la mort.

- L'*imposture*, mieux que la doublure qui n'est que son attribut, se mesure à la mort dont elle fait son exercice.

- La discipline de la mort n'est approchée que de loin en loin - à la faveur de ceux qui nous sont le plus proche.

- Il ne dit *je* qu'en tout dernier ressort, au moment de sauter dans la voix qui n'est la voix d'aucune des trois personnes avec lesquelles généralement il dialogue.

- L'imposteur m'importe moins que l'*imposture* qui est sans égards et sans réserve. Rien à voir avec le trafic des armes, la contrebande aux frontières, l'usage de faux, l'escroquerie ou l'usurpation des places. L'*imposture* n'est pas une mystification, c'est le *sans nom* que porte la littérature au point où elle excite tous les prétendants-au-nom qui veulent se l'approprier, lui assigner une place sous leur nom.

L'imposteur: une bête traquée qui, même au bout de ses forces, ne consent rien, continue d'ameuter les chiens en les égarant, et dont le dernier cri, si elle est prise et offerte à la mort, se confond avec le cri immémorial de l'espèce.

L'*imposture* ne se dit pas, *elle dit* et elle dit ce *qu'elle fait*.

- Le neveu de Rameau, fainéanté, sépare et délivre le sceau du secret. Toujours dissemblable, il accouche de lui-même sans rompre la différence et, par une ma'eutique inversée, *il fait sortir la vérité* de ses gonds. Contrefacteur de la vérité: de sa pantomime, il parasite la musique; de sa voix, il tourne le savoir; de

son ramage, il torpille le discours moral. Jusqu'à la catastrophe - la pointe aiguë du *dénouement* où il suffoque. Pauvre philosophe, pauvre *Moi*: d'avoir porté le dernier coup (*Hélas! oui, malheureusement.*), il a le triomphe facile. Le neveu, lui, a tout le temps d'éclater de rire.

- *Soliste*. - L'art de Kafka opère à partir du paradoxe des conditions que se donne l'*arpen-teur*, mais que rien ne règle: d'une part il lui faut prendre en considération cette chance qu'il n'y a de sol que ce qu'en couvrent les deux pieds pour y tenir; d'autre part, l'écrivain qui introduit ce jeu du possible dans l'impossible, est une figure qui n'a pas de sol.

De Kafka, Adorno écrit qu'il est "le solip-siste moins *ipse*". Reste donc cette note dans la voix qui, disant *je* depuis le *lui* qui n'est déjà plus le même, célèbre dans ce *solve* le point de dissolution et de détachement qu'il était au principe du temps. Que voilà le *soll ich* de la formule freudienne dont l'im-pératif fait revenir de la nuit des temps l'imparfait hors duquel *je* surgit comme résur-recté et, dans ce saut, se conçoit. C'est cet effet de *ponction* que Kafka veut faire enten-dre, lorsqu'il note: "A partir d'un certain point, il n'y a plus de retour. C'est ce point qu'il faut atteindre."

- *L'oiseau moqueur*. - Du chant du coq (Socrate) qu'on égorge au point du jour jusqu'à l'envol de la chouette (Hegel) à la tombée de la nuit, il ne peut s'empêcher de penser que le regard d'aigle de la philosophie (Marx) a du plomb dans l'aile. Il lui préfère le ton moqueur du *paradisier* que tout le monde prend pour le chant du cygne.

- L'*imposture*, bien que nommée, reste sans nom, malgré tout le langage dont use celui qui s'habille en elle. Car l'*imposture*, à se dire, dirait aussi bien l'indéterminé du langage que les voies d'effraction par lesquelles le langage arrive seulement à se dire.

L'imposteur, lui, se dédit: il dédie son attente et sa tentative à l'imposture qui le tente et dont il fait usage de la signature.

- L'*imposture* ne se laisse pas surprendre. Je ne peux que l'approcher avec grande difficulté, mais l'approchant je ne pourrai jamais l'apprivoiser - l'*imposture* ne supportant pas la *personne* de l'imposteur.

- L'*imposture* n'est que l'autre nom joué de l'impossible - à savoir qu'il n'y a pas de savoir possible de l'*imposture*.

L'impropriété de la littérature met en jeu l'invention (le libre usage, dirait Hölderlin) du *propre* que la philosophie, censée le questionner, faussement reconduit à l'appropriation (au nom de ...). La psychanalyse, au moins, d'intervenir au coeur de la méprise qu'est le sujet toujours en train de se rater et de se littérer, élabore par là les conditions de son exercice - inépuisable à force d'être épuisant.

- *Double tâche de la littérature.* - Si la littérature excède la philosophie, la philosophie est le *sens* de cet excès. Seulement la philosophie ayant été démissionnée, la littérature est aux prises avec cette vicariance du sens dont elle dispose comme *affirmation* d'une expérience singulière dans le champ du transcendantal.

- L'exception ne cesse pas de montrer à la règle la perversité dont elle fait preuve sans jamais la dire.

- *Agudeza* - L'état de *grâce*, c'est l'acuité du trait d'esprit qui fait irruption dans la *pointe* de la parole dont elle suspend le jugement. Il s'agit de mettre un *grain* de contradiction dans la répétition à travers une série de répétitions à retardement et d'affirmer *en parlant* un vide qui ouvre, par cette ruse, à l'au-delà de l'infini. Dilatation de ce qui est enflé, profusion dans la plus simple abréviation, avec comme conséquence immédiate l'enthousiasme d'un art de la désillusion qui confine à l'esprit de socialité absolue. Plus le monde croit au monde et plus c'est comique, au point que l'acuité du rire vous met *hors-monde*. Comme dans le Witz (Schlegel, Freud), l'illumination (Rimbaud), l'épiphanie (Joyce) qui, du *néant* où ça se met à parler du malaise de l'être, renforcent les points d'écoute *dans* la vision. Equivoque du verbe dans le nom qui, à la fin, vous *gracie*.

- Avec la plus grande familiarité, l'imposteur effrontément s'immisce dans l'imbroglio familial qu'il bouleverse, rappelant à ses membres qu'il n'est pas un des *leurres*.

- Feinte et dissimulation, mensonge et fausse apparence portent ombrage à l'imposture. Seule la séduction dont elle est un savoir *autre* lui donne sens, s'offrant à la séduction et souffrant de séduire.

- Duplicité subversive de l'imposture: elle dénonce toutes les postures dans l'énonciation d'une posture souveraine dont la désénonciation fait la preuve généralisée de l'absence

de posture comme possibilité d'occuper toutes les postures. C'est l'art de se déplacer avec entêtement (Barthes) afin de devenir infaillible (Baudelaire) ou, du moins, de se rendre inutilisable (Borduas). Ce qui veut dire que, de temps en temps, il faut: 1) se permettre de fausser compagnie; 2) se porter à l'endroit le plus inattendu, imprévisible et impensable, toujours mal venu de le faire remarquer; 3) pousser l'errance au-delà de la question de l'erreur qu'elle surmonte; 4) faire semblant de se tromper au point de ne plus jamais se tromper; 5) avoir le courage d'abjurer ses propres impostures une fois leur bêtise attestée.

- Jouer au diable avec le diable, exposer le mal au mal, traiter le mensonge par lui-même et laisser flotter le diabolique dans le dialogique. S'il y a une morale de l'imposture comme doublure des doublures, c'est Joyce qui la formule, prenant à revers la coiffuration de l'espèce dans le *cogito* qui la somme: "cogit out, here goes a sum. So read we in must book. It tells. He prophets most who bilks the best." Réveil de la vérité dans la raison qui sommeille, voilà l'impossible auquel s'affronte la littérature comme stratégie de décalage, mais aussi son impotence devant la mort comme réel dont elle fait entendre le "tourbillon d'hilarité et d'horreur" (Mallarmé).

- *Simuler l'esprit du faux.* - Dans le *Quichotte*, Cervantès, un moment *désorienté* au milieu de la "juiverie de Tolède", s'attarde devant un manuscrit aux "caractères arabesques" (lisibles de droite à gauche à l'envers des caractères castillans) qui se révèle, après discussion, la version originale du livre qui, faute de l'écrire, le prend en flagrant délit de traduction, déchiffrant le texte d'un certain "historien arabe" du nom de Cide Hamete Benengeli qui le double, mais dont la

doublure - *mauresque* - est à son tour prise à défaut puisque, par un étrange renversement, on ne peut attendre "aucune vérité" de ces Maures qui sont "tous hâbleurs, faussaires et rêvasseurs". Ainsi la trouvaille de Cervantès, payant un faux authentique d'une traite aux langues, s'obtient en tuant le vrai Don Quichotte au détriment du faux. Pas étonnant alors que le *Quichotte* ait pu intéresser l'empereur de Chine au point de le mettre au programme d'un collège qui, fondé par lui, assurerait l'étude de la langue espagnole, invitant Cervantès à devenir le recteur de ce collège.

Mais il y a plus.

S'il est vrai que *Don Quichotte* détruit les illusions romanesques des récits de chevalerie, il n'est pas moins vrai que, par ce renversement parodique de la mauvaise littérature, Cervantès *accomplit* positivement les valeurs d'une véritable épopée moins chevaleresque que chrétienne ("La chevalerie est une religion"). Dostoïevski, dans son *Journal d'un écrivain* en date de septembre 1877 ("Le mensonge sauve le mensonge") a très bien compris cette vérité chrétienne du langage, sa compassion pour l'errance, lorsqu'il explique que Don Quichotte, après avoir fait l'expérience malheureuse de la fausseté d'un fait certain rapporté dans les écrits supposés véridiques, *sauve la vérité et le réalisme* de ce fait en inventant, pour l'expliquer, une fiction encore plus extraordinaire, plus grotesque et plus absurde. C'est d'une dérision *absolue* qui confine au sublime: l'imperturbable folie de Don Quichotte contre l'enchantement du monde auquel *il renonce* lorsque devenu sage, comprenant qu'il n'a plus rien à faire en ce monde. Comme le remarque encore Dostoïevski: "Ce livre, le plus *triste* de tous les livres,

l'homme n'oubliera pas de le prendre avec lui au Jugement dernier."

- L'apocalypse n'est peut-être rien d'autre que ce moment comique où est révélée à l'homme le secret de son sort et le non-sens du monde qui l'habite. Un écrivain, dans le coup de cette révélation *parlée* qui laisse *passer* la vérité, s'engage avec joie dans la disparition.

- Novalis définissait l'acte philosophique véritable comme une *Selbsttötung* une expérience mortelle de destruction de soi-même jusqu'au bout de l'horizon transcendantal. Sans quoi la philosophie se condamne à n'être qu'une *Selbsttäuschung*, c'est-à-dire sa propre illusion perçue et reçue sous la forme de l'idéalisation et offerte à l'auto-édification du spéculaire. Ce destructeur d'idoles et d'illusions à l'assaut de tous les moulins à paroles qui ne savent pas pourquoi ils tournent ni de quoi il en retourne, ce n'est pas la philosophie mais la littérature - en son commencement, pourrions-nous dire - qui l'engendre sous la plume de Cervantès et sous les espèces du Chevalier à la Triste Figure* (envers immédiat de la Sainte Face du Christ). Ainsi pour Nietzsche, Don Quichotte *s'en allant mourir* est le représentant de cet acte philosophique véritable, Kafka ajoutant qu'il l'*accomplit* comme forme du suicide.

La suite fut reprise à travers les expériences de Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*, permettant à Borgès de rédiger - un siècle à

*

Cervantès ajoutait: "Il sut agir, moi écrire."

l'avance - sa notice biographique qu'il destine à quelque encyclopédie de l'avenir.

Savoir disparaître, c'est se rendre *posthume*. Cela se produit comme un éclair au front zébré de l'éternité: la marque ineffaçable d'un nom qui, impossible à contenir, se perpétue.

- Pour Bossuet, dans ses *Sermons*, l'imposture est au principe du temps qui, subtil et dangereux dans sa malice, vous trompe, sauvant les apparences et affectant l'imitation de l'éternité. D'où la nécessité d'être *pénitent*. Mais l'imposture, au sens où je l'entends de prendre corps dans le détachement du corps, git au coeur même de cet *in illo tempore* quand j'écris, écrivant dans ce laps de temps qui passe le temps du lapsus qui le célèbre, advenant dans cette perte du temps comme s'il avait eu le temps de parler sa propre dissolution que je signe si je me conçois. D'où la nécessité du *printemps*, du saut dans le temps qu'il fait.

- *Simuler l'esprit du mal*. - Avec des mouchettes devant les yeux, Abel Beauchemin l'écrivain, "devenu écrivain pour se délivrer de tout le mal qu'il y avait en lui" fait de sa vie un combat pour la littérature et par la littérature il combat cette incurable blessure qui le *contraint* à écrire et, écrivant, à s'exposer plus encore au mal qui le dévore. La continuité de ce combat au nom de la littérature, mais dont le dernier mot lui échappe, est sans cesse interrompue - pour son malheur - par son chat (Sancho Pança), toujours à la recherche de sa mère, et par toutes les dulcinées de l'imposture féminine. Reconduisant chaque fois les doublures qui l'assaillent, Abel éprouve l'irréductibilité du mal et, à travers ses in conduites, à la fin il avoue: "Le mal

est dans ma lucidité". Voilà le *Don Quichotte* de Victor-Lévy Beaulieu qui fait passer dans la dimension du manche et de la tache (*mancha*, en espagnol) la *vérité* qui le démange et, au-delà de l'écriture, le détache (*démanche*). Cette *séparation*, "perceptible seulement dans le silence de la mort", ne s'obtient qu'à maintenir, pour la dire dans ce *nunc* de la nuit, le mensonge des mots pour lequel et par lequel Abel "avait commencé à mourir".

- L'*imposture*, à la fin, conduit la pensée à cheminer en silence, jusqu'à cette pointe acérée où le silence s'impose - disposant de l'*imposteur*. Dans ces conditions, il est inutile que l'exigence du retour boucle le parcours, que les *Holzwege* débouchent sur un *Feldweg* désappointant. Aucun terreau natal ni aucun tertre funéraire ne vaut que le passeur s'attarde.

- "Le perroquet ne parlait plus que sa langue maternelle." Combien d'écrivains devraient méditer et se répéter cet aphorisme de Lichtenberg.

- L'*imposteur* ne trompe pas, au contraire, il est cet homme détrompé.

*

* *

André Beaudet

Du bon usage des lettres dans le travail philosophique

Confession à un amoureux du beau langage

Imaginons Alice dans les limbes du Pacifique tissant ses rêves logiques dans l'île jungulaire et Vendredi, devenu fou, errant dans un palais de verre qu'il conçoit si pur qu'il s'en exclut.

Je n'invente cette fable que pour désorienter les métaphores souveraines que le culte des lettres impose à l'apprenti philosophe que tu es devenu. Tu me demandes si je n'ai pas dévoyé la vocation première qui a vu naître L'Arc et le Cercle où j'essayais de conjuguer philosophie et poésie dans les figures de Hegel et de Hölderlin et où je répondais à l'interpellation de Heidegger dans Holzwege: "Qui oserait aujourd'hui prétendre se sentir aussi bien chez soi dans le

penser que dans le poétiser et avoir la force encore de tenir ces deux pôles dans leur plus grande tension et par là fonder leur profonde intimité?" Tu te souviendras comment j'ai voulu joindre projet philosophique et trajet poétique, langage et existence dans un même noeud et un même dénouement, dans l'excès et le manque d'un destin commun. Je te rappelle aussi cette fin d'une vie "plus haute" où Hölderlin signant Scardanelli et dominant le cours du temps, puisqu'il date ses poèmes indifféremment de 1940 ou de 1671, écrit

Die Sichtbarkeit gewinnt
 von hellen Unterschieden
 Der Frühlingshimmel weilt
 mit seinem Frieden
 Daß ungestört der Mensch
 des Jahres Reiz betrachtet,
 Und auf Vollkommenheit
 des Lebens achtet.

que je rends en toute liberté

A l'évidence du jour s'éveillent
 de claires différences
 Le ciel printanier
 perdure dans sa paix
 Pour qu'en toute quiétude
 l'homme contemple la vive
 nouveauté de l'année
 Et qu'il soit attentif
 à la perfection de la vie.

L'infinie simplicité de vivre est un don poétique. Le penseur n'est pas adonné à l'acte de vivre et la simplicité lui vient par des chemins difficiles. Kierkegaard aimait dire

que ce n'est pas le chemin qui est difficile, mais le difficile qui est le chemin. Si la littérature t'intéresse, choisis la voie difficile - ce qui ne signifie pas faire de la logique. Je ne te conseille pas de lire Nietzsche, il ramollit les moeurs philosophiques; mais si tu tiens à le lire, lis aussi Luther, qui était un aussi grand prosateur. Préfère Mallarmé à Rimbaud, Valéry à Claudel mais que monsieur Teste ne t'interdise pas Connaissance de l'est et qu'un coup de dés n'abolisse pas le hasard des rencontres, de Saint-John Perse à René Char et de Rainer Maria Rilke à T.S. Eliot.

Tu m'interrogues encore sur mes lectures qui ne sont plus celles de l'adolescent que je fus. Je n'ai pas beaucoup de goût pour les romanciers, après les avoir tous lus (je parle des classiques); mais John Barth, Peter Handke et Italo Calvino, puis Marguerite Yourcenar, Borges, Salinger il y a quelques temps, ont tous nourri mon imagination philosophique que j'estime aussi fertile maintenant que jadis. Je place très haut des auteurs philosophiques dont le style s'accorde intimement à la pensée comme dans une résonance sans faille, un Lévinas, par exemple, ou un Foucault, de longues pages de Heidegger ou de Quine. Bergson, dont on a vanté les qualités, a une écriture surannée à l'égal d'une pensée qui était destinée à vieillir rapidement.

Je ne te cacherai pas ma longue fréquentation de Blanchot, que je considère encore comme le seul critique "essentiel" des lettres françaises et dont je disais dans un article sur "Philosophie et critique littéraire" paru

il y a quelques années, que sa "très insensible accession à la suprême proximité du neutre est philosophie". Blanchot s'est voué à la recherche effinie de l'oeuvre, à la patiente circumnavigation de l'acte d'écrire.

Le théâtre de Beckett est de la même essence. Dans un autre texte "Le langage absolu et le mythe de la parole chez Samuel Beckett", j'ai dit comment Beckett débouclant la circularité du sens que Joyce a voulu inscrire dans son oeuvre, Finnegan's Wake, après Hegel et Mallarmé, a tenté de concentrer temps et espace, parole et silence, tout le mouvement et l'immobilité de dire, dans un même "petit plein perdu dans le vide" (Fin de partie) "pendant le petit pendant et le bref après" (En attendant Godot). Mais je ne suis pas amateur de théâtre; les spectacles m'ennuient et les marionnettes ne m'ont jamais amusé. Je n'ai pas besoin de te dire que le cinéma, cet art qui essaie de signifier par la médiation du mouvement qu'on imprime aux images, n'en est pas un pour moi. La fabrication du sens ne se résume pas à ce qui se passe dans l'oeil d'une caméra et les caméléons ne m'impressionnent guère avec leurs piroquettes et leurs retournements, qu'ils soient chorégraphiques ou dermatographiques.

Tu ne seras pas surpris d'apprendre que seule la musique parmi toutes les manifestations du poétiser trouve en moi une place tout près du langage dans le murmure presque muet d'un monde "assoupi de sommeils touffus". Tu l'auras deviné, mon inclination est classique et si j'aime ce qui ne l'est pas, ce ne saurait être que pour l'architecture complexe de l'essence évanouie des sons, l'inaudible

organisation du matériau sonore. Je n'écoute pas Stockhausen ou Schoenberg ou Boulez parce que c'est beau, parce que cela plaît aux sens (à la vue d'abord), comme disaient les scolastiques, mais plutôt à cause des constructions aériennes qui portent à la pointe extrême de la vigile un esprit volatil à l'excès. Je m'abandonne cependant dans les vapeurs de la rêverie si quelque Beethoven ou quelque Mozart, une phrase de Vivaldi, une fugue de Bach ravive une plainte ancienne et comme immémoriale, le bercement peut-être de la mer intérieure dans le sein maternel.

Je ne te dirai pas non plus mes goûts dans les autres entreprises de l'art, si ce n'est pour renchérir sur ce qui a été dit: je n'admire guère la naïveté ailleurs que chez les enfants et les femmes jeunes à qui l'amour donne des airs de petit garçon quand la personnalité en est absente. Les peintres constructivistes, le lyrisme hyperspectral de l'art abstrait, là où le geste de faire vibre dans sa nudité, là va mon désir. La chair picturale sans épaisseur des tableaux anciens me laisse aussi froid qu'un marbre statuaire dans une galerie de glaces.

Un peu d'émotion passe encore dans les mots de la métaphysique qu'un vain combat démonte, telle une montagne sacrée que le culte réussirait à déplacer vers je ne sais quel désert où seuls des signes vestigiaux tracent la face des dieux futurs dans les empreintes du sable - dessinées par un vent aléatoire. Ce démontage alimente la littérature aujourd'hui tout comme la bathysophie et l'étymosophie dont se repaissent psychanalystes et métaphoriciens. J'ai des amis qui font grand usage de lacaneries et de serrénades et qui

prennent leurs effets rhétoriques pour des raisonnements qui en plus de la rigueur auraient l'élégance de la forme belle et la grâce d'un discours agréable. Je laisserai les littérateurs à leurs pompes et je ne pousserai pas la dérision jusqu'à prêter à l'orthographe quelque secrète pensée capable de changer le cours de la réflexion philosophique. Ces jeux, il est vrai, sont à la mode d'une province intellectuelle et je sais qu'ils n'ont pas d'écho dans les autres provinces qui parlent une autre langue. Je t'invite seulement à aller jouer ailleurs - va jouer dehors - que dans la cour des rebuts de la métaphysique.

Voilà. Je me suis confessé, un peu impudiquement sans doute. Tu m'avais demandé quelques conseils, toi qui hésites entre les exigences de la philosophie et les gratifications de la littérature. Tu as voulu interroger le logicien, insensible comme tu le crois toujours au charme discret d'un style serpentin et peu enclin au délire du sentiment (et du reste). Tu auras découvert ici le versant nocturne d'une double vocation qui m'a vu naître polycéphale et polycarde. Ce n'est pas à mon autobiographie que je t'ai convié, c'est au banquet du savoir où tu ne peux connaître ce que tu aimes qu'en y goûtant. Je te conseille les abus, et pas seulement les abus de langage. Si tu as une petite nature, tu auras bien le temps de te convertir à la mesure de ce que tu es; si tu n'as pas de mesure, toutes choses s'ajusteront à ta démesure.

Yvon Gauthier

Au milieu du discours

1

"Les systèmes philosophiques sont comme les religions; ce sont des oeuvres d'art, des fictions." (Sandor Ferenczi, "Philosophie et psychanalyse", 1912).

2

L'instinct philosophique m'est venu par un cours reçu à l'Ecole normale en 1965-1966. Au programme: les Méditations métaphysiques, l'Ethique, la Critique de la raison pure, le Manifeste du parti communiste, Par delà le bien et le mal, le Mythe de Sisyphe. J'avais dix-neuf ans, je ne comprenais presque rien à ce cours aride; je sortais du cours avec des maux de tête tellement il y avait de la difficulté à demeurer attentif aux commentai-

res qui montraient la subtilité du discours. La voix de l'enseignant était monotone, grave, élégante, parfois de petits éclats de rire comme un parapluie bien tendu. Tout s'est joué dans cette voix que j'entendais sans comprendre, dans ces rires qui surprenaient: comment pouvait-on rire à partir de discours aussi sérieux, qu'est-ce qui arrivait pour que l'homme à la figure triste qui nous enseignait découvre ses dents blanches pour laisser carillonner quelque fête de l'esprit dont nous ignorions presque tout. Cet enseignant s'appelait LOCAS; quand je pense à lui me revient cette dédicace des Poésies d'Isidore Ducasse: "A Monsieur HINSTIN, mon ancien professeur de rhétorique".

3

Ce qui me fait plaisir dans un système philosophique ou littéraire tient à ce qu'il passe entre le discours et le réel, entre le plaisir et la souffrance. S'il n'y avait dans le sérieux d'un système un élément hautement comique je ne m'en occuperais pas. Comique: bouleversant, capable de mettre sens dessus dessous, de faire entendre un grand rire. Le comique de toute représentation critique: son côté renversant. Exemples de textes qui retournent: la Scouine, l'Ampoule d'or, Alexandre Chenevert, le Ciel de Québec, le Nez qui voque, les Animots en fuite, l'Antiphonaire, Signaux pour les voyants, le Lieu de l'homme, l'Amèr, Mobile du discours philosophique, le Journal de Garneau, Questionnement socra/critique, les Atmosphères, Escales, l'En dessous l'admirable, Etal mixte, Lueur, Nécessairement putain.

4

Les systèmes que j'aime ne sont pas étrangers à la musique et au réel; ils n'ont pas alors de prétention à la totalité, ils relèvent plus de la percée, ils offrent des compositions en mouvement. Deux exemples: la philosophie de Theodor W. Adorno, la littérature de Victor-Lévy Beaulieu.

5

La littérature et la philosophie sont deux pratiques du discours qui, contrairement aux sciences exactes où l'information univoque (pour assurer les mesures, les vérifications, les reproductions techniques) est principale, traitent l'information sur le réel comme le réel: comme des matériaux à faire parler autrement (j'ai envie de dire comme des matériaux à faire chanter - le chant du monde comme pratique éthique et esthétique).

6

La vérité de la littérature et de la philosophie, même si elle paraît utiliser des démarches différentes - ensemble d'images et de récits d'un côté, de concepts ou de notions de l'autre - tient à ce que j'appelle une révélation individuelle: la reconnaissance d'un je au milieu du discours. Une seconde reconnaissance: pas un je identifié comme la première fois - l'appartenance à un sexe, à une famille, à une collectivité, à une religion - mais un je capable de se déplacer, un je singulier et pluriel, un je mobile parce

que rêvant, pensant, imagiant, récitant à travers les discours qui le traversent.

7

La littérature et la philosophie ne sont de véritables savoirs que lorsqu'ils débouchent sur l'invention, la création: l'affirmation d'une parole, d'une voix. Ce sont des méthodes de différenciation contrairement aux méthodes des sciences exactes qui cherchent à déterminer des lois générales répétables dans des techniques pour maîtriser le réel; la découverte d'un écrivain-philosophe ne gagne rien à être répétée, elle invite seulement à d'autres créations.

8

Pour l'étudiant en lettres (littérature et philosophie): l'importance du texte comme support des discours circulant dans une collectivité. L'importance de la bibliothèque. Quelle bibliothèque donne une représentation du monde qui fasse de l'individu commun quelqu'un qui tend à devenir un sujet libre. Ne pas prétendre qu'il n'y a que les textes libres qui mènent à devenir un sujet non soumis, non résigné à la violence commune, un individu résistant, ayant envie de la santé, capable de traverser la tragédie, l'angoisse, la maladie. Un individu libre gagne sa liberté sans cesse; je n'ai pas la liberté une fois pour toutes dans une collectivité où on normalise-vulgarise.

9

La pratique d'une bibliothèque critique favorise l'apparition de sujets libres. Les textes critiques proposent des formes vivantes, déjouent les langages autoritaires qui assujettissent à un ordre. Comment dans une école enseigner le texte libre de toute école. Comment enseigner le sujet libre en exigeant d'individus qu'ils dépassent leurs opinions, le spontanéisme qui n'est souvent que le reflet de l'ordre établi. Comment enseigner la forme vivante sans la détruire par une grille analytique rigide, un questionnement dogmatique, l'appartenance à une chapelle. Qui peut distinguer les formes vivantes et les informations mortes. Comment reconnaître la viemort en moi. Qui peut me l'apprendre.

10

Le texte vivant. M'intéresse le discours qui propose la vie, met en jeu l'ensemble des forces liantes-séparantes qui s'agitent dans mes gestes. Je lutte sans cesse pour l'affirmation active de ma viemort contre toute indifférence passive. Un texte vivant: l'expression concrète d'une situation historique.

11

Lire tellement que j'arrive à me tenir à distance des non-discours et à proximité des discours. Ma vérité passe par le discours, sa composition. Le faux est ce qui ne s'intéresse pas au chant de la viemort.

Cette sensation que la plupart du temps on tient (à) des non-discours. Tous les textes ne sont pas égaux: quelques-uns écrits par des hommes inquiets et des femmes vives font de la clarté, d'autres, tout le reste, écrits par des non-auteurs font du phrasage triste ou excitant selon la commande.

12

Est-il possible à une époque où le stéréotype de la mode domine de cultiver un petit jardin de beauté. Hélène Cixous la verte. Claire Lejeune l'écarlate. La beauté: l'écriture qui déniaise, l'écriture fine: pas de police, de propagande, seulement de la délicatesse, de l'attention. Les discours que j'aime: durs et légers. Comprendre et danser, prendre et condenser, voilà le travail à faire quand on décide d'être en littérature et en philosophie.

13

Le philosophe identifie les figures du discours et les transformations du réel; il me fait penser le ballet des figures et du monde. L'écrivain lui me fait danser au milieu. L'un et l'autre me sont nécessaires; j'ai besoin d'être dedans et dehors, de sentir et de comprendre - l'émotion et l'intelligence.

14

Choisir la littérature et la philosophie c'est décider de desserrer les noeuds des discours qui risquent de m'étouffer, en les

comprenant, en les jouant (déconstruire, reconstruire), c'est avoir entrouff des discours qui aèrent, donnent une respiration plus grande, et partir à leur recherche. J'étudie pour avoir l'esprit plus délié, plus apte à lier ce qui semble séparé, à séparer ce qui semble lié.

15

Il n'y a qu'une chose à enseigner: l'étude qui mène à mon discours. Tenir (à) un discours, des discours (un discours c'est le contraire d'une opinion: ça fait système, ça pense, ça s'écrit). Tout discours a une forme, un lieu, un enjeu. Le choix de la forme correspond à des nécessités et des pratiques. Le lieu est déterminé par mes activités. L'enjeu est la consolidation d'un ordre, d'une posture, ou l'ébranlement d'un ordre, la recherche d'un nouvel équilibre.

16

Ne m'intéressent que les discours critiques: qui risquent, ébranlent, ne sont pas sûrs d'eux, puisent leurs forces dans leurs fragilités, ne craignent pas d'avancer sur des chemins qui paraissent se dérober (à ce prix la clarté). Le discours parfait, sans lézardes, me laisse méfiant. J'aime les discours troués par l'histoire individuelle et les histoires collectives, les discours pleins de vides qui laissent l'air passer, chanter, effacent les frontières. Cela quelques femmes et quelques hommes ne cessent de me le montrer avec leurs façons de déborder; ces

individus frontaliers sont peu occupés à délimiter des territoires, ils aiment plutôt avec leur aiguille tirer le fil par le milieu: ils ne se battent pas sur les bords, ils vivent au milieu.

17

Mes textes ne cessent d'appeler la philosophie. Les raisons en sont nombreuses: la crainte de l'effervescence poétique: la tentation de la contemplation ou de la chute; la nécessité de fonder l'écriture, d'en produire une critique; l'aide que m'apportent des philosophes à saisir les fonctionnements des discours et la marche du monde; ma position d'autodidacte: toujours cette impression que si j'avais fait des études en philosophie j'aurais moins de difficultés à penser; la présence en moi de quelqu'un qui refuse de s'abandonner au lyrisme, aux lieux communs - j'aime les positions paradoxales; la certitude que la production intellectuelle et artistique d'ici à souffert de la rareté d'oeuvres philosophiques qui auraient aidé à nommer notre territoire, nos gestes; la nécessité de la théorie: la fabrication du sens.

18

Qui a senti une seule fois que le discours est une aventure quotidienne où il (elle) risque de disparaître est forcé(e) de prendre la posture d'un(e) écrivain(e) entre la philosophie et la littérature, entre la critique et la célébration.

Philippe Haeck

novembre 1982 - mars 1983

Voyage et vérité

(1)

Ego sum via et veritas, et vita.

Jean, 14-6

Un homme affirme: je mens.

B. Russell

Je ne suis pas philosophe. Je suis
voyageur. Ma vérité n'est pas celle, pous-

(1): *Cette étude reprend en partie, et développe une hypothèse proposée à la 15^e réunion de la North American Society for Seventeenth French Literature, éd. des Actes, W. Leiner, Tübingen, 1983.*

A paraître aussi dans Quaderni del Seicento Franceze, Abari, 1983.

siéreuse, des livres. Au grand air, je parcours le Grand Livre du Monde. Aussi bien ne saurait-il s'agir ici de l'histoire d'un concept. Ma vérité est résolument Moderne. Je ferai l'éloge de la boussole, je chanterai les vents, les roses et les rhumbs, vous "ferai voir" un Nouveau Monde inconnu des Anciens, habitée par des hommes heureux du bonheur des premiers temps. Pour vous, je tracerai sur la page, les marques au jour le jour, pas à pas, laissées sur le sol. Ma vérité a subi les épreuves. Je l'ai acquise au prix des périls. Je le sais par "vraie expérience". Je possède ma propre vérité, ma sagesse spécifique qui s'oppose à la sophia: la prudencia (2), vertu cardinale, celle de la raisonnable conduite.

En tous points, je parle du lieu même dont je parle. Uniquement, je le sais, car j'y étais. Cet argument, bien que rapidement et largement utilisé hors du cercle des voyageurs, du point de vue logique, mériterait le nom d'argument du voyageur.

*

* *

(2): La $\varphi\rho\acute{o}\nu\eta\sigma\iota\varsigma$ que Cicéron traduira par experientia.

Il ne saurait s'agir de faire ici l'histoire d'un concept à travers lequel se joue toute la philosophie. Simplement, je veux attirer l'attention des chercheurs sur un fait en lui-même significatif des relations qui existent entre voyageurs et philosophes: on ignore très souvent, lorsqu'on considère la vérité, un discours qui pendant tous les XVI^e et XVII^e siècles, en détient précisément le pouvoir. On a rarement estimé, je crois, la valeur du voyage dans le partage du pouvoir de vérité, qui s'opère entre les différents discours. C'est ce que je voudrais brièvement tenter ici. Le droit, l'histoire, la morale, la théologie sont acculés à se défendre. Ils réclament la vérité; le voyage, lui, la sert. Le voyage est une preuve.

Preuves qu'on avait cru longtemps pouvoir négliger et qui deviennent nécessaires, auxquelles s'attachent fiévreusement les apologistes. L'équilibre est rompu. Les rapports de la vérité, de la foi et de la raison sont bouleversés, conséquence de l'effondrement de l'aristotélisme scolastique où les voyageurs comptent pour beaucoup. A l'autorité, le simple marin oppose l'expérience.(3)

(3): Jacques Cartier, "Epître à François 1^{er}", Brief récit, Paris, 1545: "Les simples mariniers de present non ayans eu tant de craincte d'eulz mectre à l'advanture d'iceulx perilz & dangiers (...), ont cogneu le contraire d'icelle opinion des philosophes par vraye experience."

Experientia est rerum magistra. Citant Aristote, le "Prince des Philosophes", Cartier, Thévet, La Popelinière, etc. rejettent en fait l'autorité scolastique.

Je m'en tiendrai ici au couple voyage/théologie.

Je négligerai les "tableaux de moeurs", la substitution lente, que le XVIème siècle ne fera que confirmer définitivement, de la morale à la théologie. Au fond de tout homme dormira maintenant un "Sauvage" que la chrétienté peut adoucir. La morale devient le signe et bientôt le fondement de la religion.(4) La morale, fille de la raison, comme la vérité est fille du temps, définit le commun des hommes. Saint François découvre avec joie qu'il peut s'adresser à la raison des japonais sans foi. Malgré le syncrétisme à l'oeuvre dans une telle transformation, on ne saurait exagérer le rôle tenu par le voyageur. Or, à peine confirmée dans l'importance de sa mission, la morale rencontrera le scepticisme sur son propre terrain, l'étonnante "diversité" où "se plaisent" les voyageurs. A tel point que les Pyrénées traceront la frontière d'une vérité et d'un mensonge. A tel point que la vraie morale, devra se moquer de la morale.(5)

(4): A. Dupront, "Espace et humanisme", *Bibliothèque d'Hum. et Renais.*, VIII, 1946, pp.7-104.

(5): Pascal, *Pensées*: "Vérité au-delà des Pyrénées, erreur au-delà" (60); "La vraie éloquence se moque de l'éloquence, la vraie morale se moque de la morale." (513)

De même je négligerai l'histoire. Tout au plus j'évoquerai quelques querelles, celles des Chronologistes, des chinois, sans m'attarder au rôle déterminant de l'élargissement de l'oecumène géographique dans la conception d'une histoire universelle et laïque élaborée par le milieu robin.

De Bodin à Montesquieu, le droit est voyageur, alors que le pouvoir précisément se définit contre le nomadisme. Sauvages et nomades sont synonymes. Le Sauvage est vagabond. (6) Il ne se déplace pas comme le marchand. Pour le marchand, la route n'est que le prolongement de la maison qui reste au centre du monde. Le Sauvage ne voyage pas. Il erre, il est dans l'erreur, et c'est à ce titre qu'on lui désigne sa foi et sa place. L'Amérique qui n'était qu'un obstacle sur la route du pèlerin, devient le chemin des marchandises. L'économie remplace l'oecuménisme.

On mettra rarement en cause la vérité du voyage. Certes on accusera parfois le voyageur de n'avoir pas visité les pays dont il parle, et ainsi de mentir. Jamais on ne contestera la valeur de vérité que confère au discours l'expérience du lieu.

*

* *

(6): C'est le reproche que répèteront tous les voyageurs. Voir, concernant les Scythes et le nomadisme, F. Hartog, Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre, Edi. Gallimard, 1980.

La théologie a toujours exploité le thème du voyage, (7) au sens littéral, ou le plus souvent comme métaphore de la condition humaine: l'homme est un pèlerin, un étranger sur la terre. Pour Saint Paul (Cor.5-69) et Saint Augustin (Conf.IX-13,X-5), la vie est un voyage lamentable qui témoigne de l'absence divine. Dans le corps, aussi longtemps que dure la vie, l'âme est en exil. Augustin trouve même dans ce thème la forme de ses Confessions, en tant que relation de sa conversion. Chassé loin du paradis, l'homme traîne ici-bas sa misérable errance, comme punition du péché. L'ascétisme opérera une transformation importante. Pour Saint Chrysostome, les étrangers, les citoyens du désert deviennent citoyens du Ciel. Etranger au monde, géographiquement ou psychologiquement, le $\xi\varepsilon\nu\omicron\varsigma$ apparaît comme symbole de la vie monacale et spirituelle. Il y aura un chemin large et un chemin étroit. Et toujours à la voie, au chemin la théologie associe la vérité. Je suis le chemin et la vérité, et la vie. Le thème est encore très représenté pendant la période qui nous occupe. Le Christ est un Pèlerin venu nous indiquer la voie du salut.

Man by sinne (has) become a Worldly Pillgrim; Christ's Pillgrimage in the flesh (is an attempt) to recover him... this was indeed the greatest of all

...

(7): J. Hahn, The origins of the baroque concept of peregrinatio, Chapel Hill, The U. of North Carolina Press, 1973.

peregrinations, when the word was made flesh and (leaving in a sort his heavenly country, and his father's house) dwelt among us.

(8)

Or les grandes découvertes soulevaient des problèmes. Les souvenirs païens d'un Age d'or se mêlaient dangereusement à la nostalgie biblique du paradis perdu, pour construire l'image du Bon Sauvage vivant conformément aux lois naturelles, loin des vices de la civilisation... et de l'hypocrisie de la religion. Le missionnaire ne sortira plus de cette incomfortable ambiguïté. Parti pour condamner ou convertir, il fera bientôt l'éloge des vertus païennes pour édifier une Europe pécheresse. Les choses se compliquaient singulièrement. Après le temps, l'espace. Après les Justes de l'Antiquité, qui avaient du moins l'excuse d'être antérieurs au Christ, on découvrirait maintenant des Justes qui ignoraient quinze siècles après son annonce le message rédempteur. Que signifiait dès lors

(8): S. Purchas, *Hakluytus Posthumus, or Purchas his Pilgrimes containing the history of the world by sea voyages and land travels,* London, 1625, I-135, I-317.

la Révélation? (9)

Mais il y avait plus, des problèmes théologiques précis. Le problème de l'habitabilité de la zone torride, de l'existence des Antipodes. Malgré les affirmations contraires d'Augustin, de Lactance, de Chrysostome, la zone torride était bel et bien habitée; son climat, paradisiaque; sa végétation, luxuriante. Les Antipodes existaient, ne vivaient pas continuellement tête en bas.

S'il y a un autre hémisphère, pourquoi Moïse parlant de la multiplication des nations n'en fait-il jamais mention, non plus que le Christ? ni ne dit s'il fut couvert par le déluge, ni ne nous apprend par où les habitants y ont passé. Les hommes peuvent donc naître par génération spontanée comme les grenouilles, ainsi que le professaient Epicure, Diodore et Avicienne. De même quels soins Dieu a-t-il pris d'eux s'il les a laissés dans de perpétuelles erreurs.

(10)

(9): Les paragraphes qui suivent empruntent largement à H. Busson, La pensée religieuse française de Charron à Pascal, Paris, 1933; P. Hazard, La crise de la conscience européenne, Paris, 1935; R. Pintard, Le libéralisme érudit dans la première moitié du XVII^{ème} siècle, Paris, 1943.

(10): Campanella, Athéisme triomphant, cité par Busson, *op.cit.*

Le problème de l'origine des Américains. Sont-ils même concernés, demandent les audacieux, par le péché originel? Le huguenot Lapeyrère développe la théorie des Préadamites. (11)

La terre aurait été habitée, avant Adam lui-même, par d'autres hommes d'où seraient issus tous les peuples autres que le peuple juif.

(12)

Développée dans un contexte messianique de communion des Eglises, l'hypothèse permet en outre d'élucider bien des questions difficiles concernant le Nouveau Monde.

Les récits de voyage représentent le lieu où se débattent pendant deux siècles et demi les questions théologiques majeures. De telle sorte qu'on peut dire que les récits de voyage constituent d'abord et avant tout une littérature théologique. Le chapitre III des Sauvages (1603) de Champlain donne un bon exemple. La joute confronte Champlain et Besouat, le Sagamo des Algonquins. Aux questions de Champlain - "s'il y a un Dieu, qui a créé toutes choses (...) comment est-ce qu'il les avoit mis au monde et d'où ils estoient venus (...) s'ils ne croyoient point qu'il y eust autre qu'un seul Dieu (...) s'ils n'avoient point veu ou ouy dire à leurs

(11): *Paris, 1643 (sans nom d'auteur); s.l., 1655. Lapeyrère est aussi l'auteur d'une Relation du Groënland, Paris 1647; et d'une Relation de l'Islande, Paris, 1663.*

(12): *Pintard, op.cit., p.340.*

ancestres que Dieu fust venu au monde" - Besouat répond par quatre mythes cosmogoniques que tous les voyageurs reprendront inlassablement à leur compte. "Je luy demandis s'il croyoit tout cela; il me dict qu'ouy, et que c'estoit vérité". Alors, à ces fables, Champlain oppose la théologie catholique, avec une éloquence dont doutera Lescarbot.

L'incidence théologique d'un récit ne se limite toutefois pas à ce chapitre obligé sur les "croyances et fausses opinions des sauvages", ni à une "relation fidèle" de la propagation de la foi en Nouvelle-France. L'impact est autrement plus puissant. Subitement toute l'Europe, lorsqu'il s'agit de décider d'une question douteuse, se réfère aux récits des voyageurs: les apologistes, comme les sceptiques, les théologiens et les libertins, les esprits forts, les athées. Tous s'accordent pour trouver dans les récits une vérité immédiate et sûre, sans intermédiaire, sans détours. Les citer simplement, c'est apporter une preuve à son propos, c'est l'appuyer non par l'autorité de l'Écriture mais par l'expérience du lieu. Quiconque démontre les utilise à profit. Dans la vaste enquête qui se mène, les récits servent de "pièces à conviction". Les apologistes y cherchent des exemples à l'appui du consentement universel à l'existence de Dieu, à l'immortalité de l'âme, à la création du monde. "En l'adoration d'un Maître universel et éternel" (13), soutient le Père Cotton, tous s'accordent,

(13): *Ibid.*, pp. 72 ss.

Juifs, Sauvages et Barbares. "Les Canadiens ont des sacrificateurs et une religion", note le Père Garasse. Alstedius, Jean Bagot et Zacharie de Lisieux affirment "que les Américains et tous les peuples barbares admettent l'existence de Dieu". "Ceux qui depuis peu de temps ont découvert un monde nouveau, déclare Jean Boucher, ont trouvé dans iceluy des Hommes sans Roys, sans Magistrats, sans sciences, et sans loix, mais non pas sans religion". L'hésitation de Lejeune, la manière dont il passe, au cours de ses Relations, de l'affirmation de l'athéisme des Sauvages à la description de leurs "superstitions", s'avèrent caractéristiques d'un mouvement général. De même Grotius et le Père Yves s'ouvriront tardivement à l'argument du consentement universel. La religion apparaît comme une impulsion naturelle que la Révélation portera à sa perfection. On ne se méfie pas encore de la nature. On n'a pas conscience de servir un argument à ses adversaires. On cherche simplement à s'opposer à l'argument machiavélique. Ainsi, au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, de savants Jésuites, le Père le Comte et le Père le Gobien, voulurent montrer la philosophie chinoise si proche, naturellement, du catholicisme qu'avec un peu de bonne volonté on pouvait presque les confondre. Cette question des Cérémonies tourna mal, d'autant plus mal que les Chinois étaient athées mais, contrairement aux Sauvages, athées et pieux. La Sorbonne condamna les pauvres Pères.

Le problème de la création et de l'âge du monde:

Si le monde était éternel, la terre ne serait-elle pas depuis longtemps aménagée par le génie inventif de notre race? Or, non seulement la terre n'est pas organisée pour les commodités de l'homme; elle n'est pas même explorée. Et encore toute jeune que nous paraisse l'humanité, elle est déjà sur son déclin, signe qu'elle a commencé. (...) Comparez nos moeurs à l'innocence de l'âge d'or, à en croire les moralistes et les poètes!

(14)

Le monde avait été terminé un dimanche. Mais on ne s'entendait pas sur la saison. On s'appuyait sur Saint Jérôme pour avancer que c'était le printemps. L'autorité de Bède et de Damase s'avérait plus précise: le 18 mars. Mais il y avait une difficulté. Si l'Arbre de Vie avait des fruits, on devait être en automne. Saint Martin explique que les arbres du Paradis ont dérogé miraculeusement à l'ordre des saisons. On admettait généralement que depuis la création du monde jusqu'à l'avènement de Jésus-Christ, 4004 ans s'étaient écoulés. Il suffisait d'ouvrir un livre de prières. Le 18 février, l'an 2304 A.J., Noé envoya hors l'Arche une colombe; 20 août, l'an du monde 930, Adam, premier homme, mourut. Ces chiffres installaient dans la vie du fidèle d'intimes connivences, des correspondances, des cycles. Ils révélaient le secret

(14): *Busson, op.cit., p.170.*

de la révolution des empires. L'Histoire, universelle et religieuse, se déroulait sous le signe de la Providence.

Or des voyageurs, s'attaquant à l'autorité, à l'histoire, à la théologie, avancent que les dynasties égyptiennes débutent à une date qu'on assigne habituellement au Déluge; que les Chinois possèdent des annales d'une époque où Dieu s'affairait au "flat lux". On se met à calculer. L'Ecriture est soumise à l'arithmétique.

Comme la navigation donne des règles aux pilotes pour les conduire sur mer sans s'égarer dans les voyages au long cours, la chronologie nous en donne pour voyager sûrement dans le vaste et obscur pays de l'antiquité.

(15)

Bien sûr on essaya de défendre l'ancienne chronologie (P. Pezron, L'Antiquité des temps rétablie, 1687), on imagina des subtilités, mais souvent, comme Huet, évêque d'Avranches, à trop défendre une bonne cause, on tombe tout bonnement dans l'hérésie.

Certes il n'était pas nouveau qu'on invoque les voyageurs pour appuyer une argumentation. On l'avait fait pendant tout le XVIIe. siècle, reprenant un procédé cher aux grands sceptiques de l'antiquité: l'étalage étourdissant de la diversité des opinions et des coutumes. Ni nouveau que des théologiens se réfèrent à des autorités textuelles pour

(15): *Cité sans référence par Hazard, op.cit., p. 42.*

soutenir un argument. Les auteurs ecclésiastiques "entassoyent preuves sur preuves et autoritez sur autoritez".(16) Mersenne établit trente-cinq preuves de l'existence de Dieu. Il s'enchantait que Toledo ait accumulé soixante raisons de croire à l'immortalité de l'âme. Est nouveau, en revanche, que des théologiens allèguent des récits que les voyageurs semblaient avoir préparés expressément pour les sceptiques. Par leur offensive, au début du XVIIe. siècle, les apologistes veulent reprendre le terrain perdu. En fait, utilisant des récits dont ils ont compris que le statut diffère des autres textes, dont ils ont perçu toute la force persuasive qu'ils veulent exploiter à leur avantage, ils ne font que montrer à quel point ils ont perdu du terrain. Pour établir ses vérités, la théologie a désormais besoin du voyage.

Gassendi reste le meilleur exemple, qui, passant à la fin de sa vie, de l'épochê (ἑποχή) à la profession de foi, continue d'invoquer des voyages pour preuves. Théologiens et sceptiques considèrent pourtant deux vérités opposées. Les premiers cherchent l'universel, le catholique; les seconds sont friands des "particularités", des "singularités" que rapportent les voyageurs, et qui deviendront motifs de suspendre le jugement. Or, à Gassendi, un seul principe apparaissait universel: le désir du bonheur. Il peut fonder une éthique, non une théologie, fût-elle

(16): Gombauld, Traitez ... touchant la religion, cité par Busson, p. 568.

naturelle. (17)

*

* * *

Tout voyageur est nécessairement enclin au scepticisme. Or tout fonctionne comme si les récits construisaient précisément l'envers du doute, une vérité incontestable à laquelle on puise directement. Au lecteur, on ne demande pourtant pas de croire aveuglément. Comment alors passe-t-on du scepticisme du voyageur à la vérité de son voyage? L'écriture a changé de statut. L'écriture ne relève plus d'abord de l'auctoritas mais de l'experientia. L'auteur est à la fois sujet et objet de l'épreuve. Il a participé. Il est sur les lieux. L'écriture en constitue la preuve. Il ne suffit plus de lire le Grand Livre du Monde, il faut l'écrire, l'écrire dans l'espace.

Ce Grand Livre avait du reste toujours été plus ou moins suspect. En puissance, il contestait l'Autre. Beaucoup d'hérésies avaient puisé aux Merveilles du Monde. L'Apologie de Raimond Sebond restera ambiguë. Les Merveilles (18) doivent confirmer la puissance de Dieu, non permettre de l'éliminer au profit d'une contemplation émerveillée du monde. Elles doivent disposer à la dévo-

(17): Pintard, *op.cit.*, pp.404s., pp.501ss.

(18): J. Céard, La Nature et les prodiges. L'insolite au XVIIe. siècle, en France, Genève, Droz, 1977.

tion, à la louange, à la crainte sacrée; non inspirer la vanité et le goût des nouveautés. Malgré les efforts des théologiens médiévaux pour les distinguer, la miracula (de l'ordre général qui relève de la toute-puissance de Dieu) et la mirabilia (de l'ordre spécial de la nature) se confondaient le plus souvent. Toutes deux des mira, elles provoquaient toutes deux l'admiration. De sorte qu'il y a deux curiosités, la bonne et la mauvaise, celle qui tourne à la prière, celle qui tourne à la vanité. Saint Augustin les distinguait soigneusement, se séparant de Pline qui prétendait rendre compte des merveilles par la "force et majesté de nature". Dans la Cité de Dieu, la majesté n'appartient qu'à Dieu qui a fait "ce monde rempli de miracles innombrables" (XXI-7). Or le voyageur, même lorsqu'il proclame ouvertement son dessein de faire servir à la gloire de Dieu son bagage de singularités, de paradoxes, de curiosités, ne manque pas de susciter une certaine perplexité. Il énumère, il décrit des plantes, des animaux, des hommes, des mondes qu'ignorent les textes les plus sacrés, qui contredisent les plus doctes autorités.

En elle-même, la description (19),

(19): A. Cioranescu, "La découverte de l'Amérique et l'art de la description", Revue des Sc. Hum., 102, 1962, pp.161-168. L. Pierre, "Au tournant du siècle, une synthèse fragile: l'Essai des Merveilles d'Etienne Binet", L'Automne de la Renaissance, éd. Vrin, 1981, pp.65-80. M. Simonin, "Le statut de la description à la fin de la Renaissance", ibid., pp.129-140.

prise dans ce mouvement, devient le plus simple et le plus puissant des arguments du voyageur. La description n'est plus ici un morceau de bravoure réglé par les canons stylistiques et rhétoriques, par les conventions de l'ornatus, soumis à l'interprétation tropologique ou morale. Ici encore, l'autorité est mise en question, l'imitation ne saurait plus suffire, lorsqu'il s'agit de décrire quelque chose d'aussi inconnu, inédit que l'acte de "pétuner". Certes on continue de s'attacher à des thèmes chers à des générations de rhéteurs, l'arc-en-ciel, le locus amoenus, le phénix, ou encore l'oiseau-mouche (20) que décriront tous les voyageurs en Nouvelle-France, et qui est riche de toute la tradition du moucheron illustrant que la sagesse du Créateur se manifeste plus clairement dans les petites que dans les grandes choses. Certes la description apparaît souvent comme une monstrueuse construction superposant les comparaisons ramenant l'inconnu au connu, et l'Autre au Même. Mais pour le voyageur, insensiblement, la description a changé de sens. Les objets les plus humbles sont décrits pour eux-mêmes, dans un style "naïf

(20): Locus amoenus: pour un exemple, la description du jardin de Port-Royal, S. de Champlain, Voyages, Paris 1613, Livre I, chap. XI. L'oiseau-mouche: un exemple, G. Sagard, Le Grand Voyage du pays des Hurons, Paris, 1632, pp. 296s.

et naturel" (21), attestant la pure vérité,

(21): *Nat̄veté*: Sagard, op.cit., "Au lecteur":
 "Au contraire, j'ay esté conseillé de suivre
 plustot la nat̄veté et simplicité de mon style
 ordinaire (lequel agreera tousjours davantage
 aux personnes vertueuses et de merite), que
 de m'amuser à la recherche d'un discours poli
 et fardé, qui auroit voilé ma face, et obscur-
 ci la candeur et sincérité de mon Histoire,
 qui ne doit avoir rien de vain ny de superflu."
Histoire veritable et naturelle des Moeurs &
 Productions du pays de la Nouvelle France,
 Vulgairement dite le Canada. Composé par Pierre
 Boucher, à Paris, chez Florentin Lambert, 1664;
 Société historique de Boucherville, 1964,
 "Avant-Propos": "Car pour moy, je me suis con-
 tenté de vous d'écrire simplement les choses,
 sans y rechercher le beau langage; mais bien
 de vous dire la verite avec le plus de nat̄veté
 qu'il m'est possible, & le plus brièvement que
 faire se peut." On pourrait multiplier les
 exemples. Cf. M. Fumaroli, "Mémoires et
 Histoire", Les Valeurs chez les mémorialistes
 français du XVIIe. siècle avant la Fronde,
 Klincksieck, 1979, p.34: "Jusqu'alors le genre
 (Mémoires) s'était maintenu dans l'ordre sé-
 vère de l'historia nuda, attaché à une ascèse
 de la vérité aux dépens de l'ornatus (...)
 Or sous Richelieu, (...) la "nat̄veté" elle-
 même devient l'objet d'une réflexion rhétori-
 que raffinée, qui, à l'aide de la neglegentia
diligens cicéronienne et du sublime longinien,
 tend à conjuguer une spiritualité chrétienne
 de la simplicité avec une esthétique mondaine
 et française de l'urbanité sans affectation
 pédante ni flatteuse. Cet approfondissement
 esthétique de la "nat̄veté" joue à plein en

refusant les ornements. Simplement, elle "fait voir" au lecteur, lui laissant le soin de l'interprétation. On ne cherche plus ce que cache l'écriture, ce qu'elle dissimule tout en parlant. Le monde n'écrit plus le Texte. L'écriture décèle. L'écriture découvre. Pour le voyageur, écrire, c'est décrire (22). La description devient à la fois épreuve de vérité, preuve de la présence au lieu, de la contiguïté de l'objet dont on parle; et condition de l'écriture, écriture dans l'espace, qui trace sur le sol et sur la page les précieux toponymes qui de l'itinéraire donne le pouvoir et le sens. La glose est morte. On ne commente plus. On nomme.

... *faveur de genres marginaux (...).*"
 Voir aussi B. Tocarne, L'Idée de nature en France dans la seconde moitié du XVIIe.s., Paris, Klincksieck, 1978.

(22): *L'hésitation de la forme (décrire/ d'écrire) me paraît significative, cf. Quatriesme Voyage du Sr de Champlain (...) fait en l'année 1613, à Paris chez Jean Berjon, 1613. Ed. de C.H. Laverdière, MTL, Lejour, 1973, p.429: l'épître dédicatoire au Prince de Condé " (...) ainsi que vous pourrez voir en ce petit discours, que j'ose offrir à vostre excellence, où toutes les peines & travaux que j'y ay eus sont particulièrement d'escrits." (je souligne) Cf. note précédente, écrit de Pierre Boucher.*

Dans ce mouvement, le monde plein, chargé d'écritures, est apparu vide un moment, vierge, blanc. L'effroi de Pascal eût été difficile à imaginer pour Boehme qui, quelques années plus tôt, voyait précisément dans le monde la preuve d'une sur-signifiante. Maintenant le monde se tait. Le voyageur le nomme inlassablement. Ce mouvement, ce passage, c'est celui de la plupart des voyageurs eux-mêmes qui partant pour convertir, reviennent pour traduire (23). En chemin, le langage s'est évidé, semé sur la route. On passe de la révélation évangélique, à la vérité linguistique. Léry, Sagard, Lejeune partent avec la Bible et reviennent avec un Dictionnaire de la langue soit tupi soit huronne. Un Dictionnaire qui non seulement donne le sens, mais ordonne ce qui naguère encore correspondait au signe même de l'ordre divin du monde. De Cartier, dont le Brief récit est un routier, une chronique se rattachant à la plus pure tradition médiévale où le sens réside d'abord dans le mystère d'un lieu et d'un moment; à Champlain, dont les Voyages confondent encore "la description des terres et la creance des peuples" en un bric-à-brac caractéristique de l'encyclopédisme renaissant; à Sagard, qui prend soin de diviser son Grand Voyage en deux parties qui correspondent à l'histoire morale et à l'histoire naturelle; à ce grand genre de la

(23): M. de Certeau, "L'oralité ou l'espace de l'autre: Léry", L'Écriture de l'histoire, Paris, 1975. Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique (...) Le tout recueilli sur les lieux par Jean de Léry, Genève, 1580.

Description raisonnée qu'illustrera Nicolas Denys (24), beaucoup de chemin fut parcouru, de l'acte de nommer à la taxinomie, du pouvoir à l'institution de ce pouvoir, c'est-à-dire à l'ordre. Les Relations des Jésuites donnent sans doute le meilleur exemple de cette transformation du langage. Conversion et traduction sont ici inextricablement liées. Une scène s'est ouverte dans le vide des mots. A cette distance que maintient l'ironie (25), le public prend place. Mission et représentation coïncident ici parfaitement. La forme "matérielle" de la Relation, rapport annuellement envoyé au Provincial parisien, mais aussi publication vivement attendue, nourrit cette réflexion sur le langage.

Mon coeur a plus parlé que mes
lèvres, et n'estoit la pensée que
j'ay, qu'en escrivant à une personne,

...

(24): N. Denys, Description géographique et historique des costes de l'Amerique septentrionale. Tome I. Histoire naturelle des Peuples, des Animaux, des Arbres & Plantes de l'Amerique Septentrionale & de ses divers Climats. Avec une Description exacte... Tome II, Paris, 1672.

(25): Voir l'importante préface de G. Laflèche à son éd. de la Relation de 1634, par le Père Paul Lejeune, Le Missionnaire, l'Apostat, le Sorcier, Montréal, PUM, 1973.

...je parle à plusieurs, il se
resperdrait bien davantage.

(26)

Aucun mystère ne subsiste, Tous voient.
L'écriture, comme la nature, devient trans-
parente.

Tandis que la Nature parlait et que
le langage, au mieux, dégageait la vérité
des structures cachées au fond des choses;
le Moderne, lui, projette sur les choses les
structures du langage. (27)

L'écriture comme voyage représente
l'un des plus vieux topoi de la littérature
occidentale. (28) En revanche, le voyage
comme écriture constitue l'un des caractères
de la Modernité: à la fois il pose l'expé-
rience comme condition sinon d'intelligibi-
lité, du moins de vérité; à la fois il pré-
pare toutes les conquêtes de l'espace. Le
pèlerin reconnaît les épreuves, lit les étapes
de sa quête. Le voyageur, lui, écrit sa con-

(26): Relation de 1634, *op.cit.*, p.188.

(27): M. Foucault, Les Mots et Les Choses,
Paris, 1966. L'Ordre du discours, Paris, 1971.

(28): Voir E.R. Curtius, La littérature euro-
péenne et le Moyen-Age latin, Paris, 1971.
Sur le voyage et l'écriture cf. P. Dubois
"Le voyage et le livre" Arts et légendes
d'espaces, Paris, PENS, 1981, pp.149-201.
(riche bibliographie); et Curtius, *op.cit.*,
qui considère la superposition voyager/
écrire/lire comme un topos de la littérature
occidentale.

quête. De l'un à l'autre, le rapport s'inverse entre la théologie et cette vieille métaphore de la vie conçue comme un voyage. Le voyage devient principe. Hennepin l'affirme en 1698:

Comme la vérité est L'Ame & la propre essence de la Description des nouvelles Découvertes, ce troisième Tome que je laisse des miennes à la postérité, n'a pas besoin d'être soutenu & autorisé par un autre endroit.
(29)

*
* * *

L'argument du voyageur sert rapidement hors du contexte des voyages. Il fondait une méthode. Le fait d'avoir été sur les lieux, d'avoir vu l'évènement se déroulant, donne à l'argumentation une force qu'on utilise couramment, même si l'on admet par ailleurs que l'absent peut avoir appris (lu, entendu, etc.) sur l'évènement des renseignements lui prêtant une autorité autrement supérieure. Rapidement aussi, on identifia donc l'argument comme sophisme. Affirmer, comme je l'ai fait en introduction, que personne au XVIIe. siècle ne conteste le pouvoir de vérité que confère l'expérience du lieu, c'est forcément mettre

(29): Préface du Nouveau Voyage d'un Pais plus grand que l'Europe, Utrecht, 1698.

l'accent sur un moment de la dialectique. En fait, on le sait, on n'épargnait aucune attaque au voyageur. Il représentait la cible commune des autorités menacées dans leurs discours par un discours autre. Le voyageur est le porte-parole de l'altérité. A ce titre, il est la première victime de l'ostracisme. Si Hennepin affirme péremptoirement sa vérité, c'est précisément, on l'aura compris, parce qu'elle est attaquée par d'innombrables disputeurs qui ont tout à perdre, et qui effectivement perdront tout.

Le second point d'importance concerne l'attitude des voyageurs entre eux. Il n'existe point de pire ennemi du voyageur, de plus acharné, que la troupe des autres voyageurs. Thévet vole Cartier; Champlain se moque de Lescarbot; Lescarbot de Jean Alphonse et de Champlain; Lahontan des Jésuites; Charlevoix, du haut du tribunal de l'histoire, "par ordre du Roy", de tout le monde. Cette polémique, cette interminable chicane-rie fournit même un trait fondamental du genre. Chaque voyageur incarne forcément l'autorité que les autres voyageurs devront renverser au nom de l'expérience. D'autre part, de l'expérience du lieu, à l'expérience du texte du voyageur (le récit de voyage), s'établit une chaîne où rapidement, de mains en mains, la vérité s'étirole. Les utopistes, les romanciers comprendront l'avantage qu'ils peuvent tirer des voyageurs; les citant, ils confèrent à leur fiction un indispensable cachet de réalisme. Mais, à l'inverse, l'utopie, en la personne de T. More, provoque ce premier glissement de la vérité au vraisemblable: c'est encore la vérité incontestable que confère l'expérience du lieu, mais d'un lieu qui n'existe pas. De 1745 à 1770,

l'entreprise monumentale de Prévost qui récrit dans un style romanesque à la mode les relations de deux siècles et demi de voyages, marque la fin de la grande ère des voyageurs. De son Histoire générale des Voyages à ses romans, s'établit une circulation ininterrompue que permet le vraisemblable. Alors revient sur toutes les lèvres le proverbe qu'on avait cru oublié: A beau mentir qui vient de loin. (30)

On peut établir comme une règle générale que sur cent voyageurs, il y en a 60 qui mentent sans intérêt et comme par imbécilité, 30 qui mentent par intérêt, ou si l'on veut par malice, et enfin 10 qui disent la vérité, et qui sont des hommes.

(31)

Les contemporains de Rousseau apprennent avec stupéfaction que pendant deux siècles

(30): *Si l'on compare les dictionnaires des XVIIe. et XVIIIe. siècles, il est frappant que ces derniers insistent sur le proverbe, alors que les premiers très souvent ne le mentionnent pas.*

(31): C. de Paw, "Observations sur les voyageurs" dans Recherches philosophiques sur les Américains, Berlin, 1768-69.

cles la philosophie n'a pas voyagé. (32)
 On entreprend alors, La Condamine, Maupertuis, Chardin, Poivre, Bougainville servant d'exemples, de réconcilier les voyageurs et les philosophes. Voir, mais comment regarder? La vérité, mais quelle vérité? Certes on continue de s'intéresser aux particularités mais elles occupent maintenant l'arrière-scène comme décor. Les voyageurs, d'intelligence avec les administrateurs, adoptent la forme technique des Observations, du Mémoire. Bougainville (33) cite Bayle, inscrit, pour séparer une sèche description d'une liste de recensement militaire, quelques maximes à portée universelle.

L'expérience s'est modifiée; ou plutôt diverge ce qui jusqu'alors se rencontrait dans ce mot: le voyageur comme sujet et comme objet de l'épreuve, l'expérience du monde et l'expérience du moi. Les deux ne

(32): *JJ. Rousseau, Second Discours*:
 " (...) les particuliers ont beau aller et venir, il semble que la philosophie ne voyage point, aussi celle de chaque peuple est-elle peu propre pour un autre". Voir M. Duchet, *Anthropologie et Histoire au Siècle des Lumières*, Flammarion, 1977.

(33): *Mémoire sur le Canada, 1759. Mémoire sur l'état de la Nouvelle-France, 1757*, RAPQ, 1923-24.

coïncident plus comme chez Montaigne qui voit, passant de la nature à sa nature, à travers son écriture même, l'altération de sa personne comme un effet, ou mieux, un reflet du "branloire perenne". On sépare l'empirisme et l'expérience; comme plus tard Claude Bernard, expérimentation et empirisme. Locke est à ce carrefour. (34) Il marque la fin d'un monde entièrement ouvert à l'homme, d'une certaine manière l'extrême pointe de l'humanisme renaissant, pour lequel il n'y avait plus de limites, puisque la raison était cet équilibre vertigineux, cette frontière encore mouvante entre le physique et le métaphysique. Il annonce toute une génération romantique où le monde devient le symbole omniprésent de la prison que l'homme habite. Il n'y aura plus de monde que domestique.

(34): *Essai sur l'entendement humain*, 1690, trad. de P. Coste; "Avant-propos": " Il en est de nous à cet égard comme d'un pilote qui voyage sur mer. Il lui est extrêmement avantageux de savoir quelle est la longueur du cordeau de la sonde, quoiqu'il ne puisse pas toujours reconnaître, par le moyen de sa sonde, toutes les différentes profondeurs de l'Océan: il suffit qu'il sache que le cordeau est assez long pour trouver fond en certains endroits de la mer qu'il lui importe de connaître pour bien diriger sa course, et pour éviter le bas-fond qui pourrait le faire échouer. Notre affaire dans ce monde n'est pas de connaître toutes choses mais celle qui regardent la conduite de notre vie."

Dans la mesure où il les a nourris, seul le voyageur a pu contenir et soumettre les arguments sceptiques. Pour éliminer le doute, le voyageur parle du lieu même dont il parle. "Je voyage" est une expression performative; le voyageur l'énonçant, accomplit cette action qu'elle décrit. Non seulement il dit voyager, mais ce faisant il voyage. Tout un ensemble de procédés visent à superposer parfaitement l'espace du récit et l'espace du voyage. "Continuons notre route", répètent les voyageurs. Le récit de voyage conjugue la vérité comme acte et la vérité comme discours, l'espace mythique et l'espace géométrique. L'argument du voyageur témoigne de ce partage qui va de la vérité définie par son rituel, par ce qu'elle fait et ce qu'elle est; à la vérité définie par ce qu'elle dit. Entre Hésiode et Platon: Hérodote. Comment passer du mythe, de la vérité instantanée, particulière au point de se confondre à l'objet, au lieu qui donne accès au sacré, comment passer de la théologie pour laquelle la vérité, rectitudo ou adequatio, définit un contact direct à l'être; à une vérité durable, générale, humaine, se détachant du lieu et de la métaphysique pour devenir vérité du discours. (35) Le voyageur indique ce passage. Sa vérité est celle du discours, mais le discours encore doit être prononcé d'un lieu, celui dont on parle. Et puisqu'il s'agit de lieu, de voyager, le discours avance, progresse, découvre, au risque de se perdre.

Normand Doiron

(35): E. Cassirer, Langage et Mythes, Paris, Ed. Minuit, 1973.

TRADUCTION

Dans la mesure où il les a perçus
 seul le voyageur a pu contempler et saisir
 Pour éliminer
 du lieu sans être
 est une expression
 par conséquent; le voyageur l'échappant, accom-
 pte cette action qu'elle décrit. Non seu-
 lement il lit voyager, mais se faisant il
 voyage. Pour un ensemble de procédés visant
 à reproduire parfaitement l'espace du réel
 et l'espace de voyage. "Contenus notre
 route", répliquent les voyageurs. La réité de
 voyage bougeant la vérité comme sans et la
 vérité comme chacune, l'espace rythmé et
 l'espace géographique. L'espace du réel
 pour l'ensemble de la parcours qui va de la
 vérité délicate par son rituel. par ce qu'elle
 fait de ce qu'elle agit à la vérité délicate
 par ce qu'elle dit. Entre Hérodote et Platon
 Hérodote. Comment passer du mythe, de la
 vérité instantanée, particulière au point de
 ne contempler à l'objet, au lieu qui donne
 accès au sacré, comment passer de la théolo-
 gie pour laquelle la vérité, recueillie et
 adhésive, devient un contact direct à l'être
 à une vérité durable, générale, humaine, se
 détachant du lieu et de la métaphysique pour
 voyager vers le ou discours. (33) Le voyageur
 fait que ce passage. Sa vérité est celle du
 discours, mais le discours n'est que dans
 l'énoncé d'un lieu, celui dont on parle. Et
 puisqu'il s'agit de lieu de voyager, la tra-
 coute avance, progresse, découvre, se trouve
 de se perdre.

Normand Boivin

(33) : E. Guéhenry, Langage et Mythe, Paris,
 Les Éditions de Minuit, 1977.

La rubrique *Traduction* que nous inaugurons ici, à la demande de nos lecteurs et de nos collaborateurs écrivains, se propose deux objectifs: Premièrement et principalement de rendre disponibles en langue française des textes qui nous semblent dignes d'intérêt et qui sont demeurés jusqu'à présent intraduits ou dont la traduction est inutilisable. Deuxièmement de permettre à des non-spécialistes de faire l'épreuve de leur connaissance d'une langue étrangère en s'essayant à la transposer dans leur langue maternelle et favoriser ainsi l'étude des langues étrangères en général.

Nous espérons que vous apprécierez l'initiative et vous invitons à nous faire parvenir vos essais de traduction.

Bien à vous,

LA REDACTION

Poésie et Mimésis

Que l'art soit une imitation de la Nature est une leçon dont on peut, de toute évidence, reconnaître l'origine antique et l'évidente autorité. Elle n'a cependant commencé à jouer un rôle politique et artistique véritable qu'avec l'esthétique classique des Temps Modernes. Le classicisme français, aussi bien que Winckelmann et Goethe, ont vu dans l'étude fidèle de la nature la véritable école de l'artiste. La théorie de l'imitation s'insère par conséquent dans un contexte de réflexion qui conféra, en matière d'esthétique, une préséance décisive aux arts plastiques. Ce qui, au dix-huitième siècle, depuis Winckelmann, valait comme "art classique", ce n'était pas tant le classicisme poétique que ce que Hegel

a appelé la "religion de l'art" (Kunstreligion): "l'âge de la plastique grecque", dans laquelle le monde des dieux grecs -l'élément divin (das Göttliche)- était présent dans la forme humaine. Il s'agissait là, du point de vue de Hegel, de l'art comme religion, et s'il constate la disparition, depuis le déclin de la religion antique, de cette union du divin et de l'humain, et par conséquent répète que l'art appartient au passé, c'est qu'il prend l'art plastique, en tant qu'il est la manifestation sensible de l'Absolu, pour unité de mesure.

Avant toute autre forme artistique, c'est de toute évidence la Poétique que gouverne la théorie antique de l'imitation. Pourtant, c'est apparemment dans les arts plastiques qu'elle s'assure sa plus convaincante exclusion. C'est à cet endroit que s'impose directement le discours de la copie et du modèle, dont Platon s'est servi pour étayer sa "critique du poète" (Dichterkritik). Il y a quelque immédiate certitude à dire que, dans l'art plastique, la copie demeure fondamentalement séparée de son modèle, dans la mesure où elle exclut de l'image immobile le mouvement vivant. Ainsi Platon employait-il le concept de mimesis pour souligner l'écart ontologique entre le modèle et sa copie. Lorsque Platon met en jeu cet argument contre la parole poétique et tout particulièrement contre le genre dramatique, il le fait en un sens polémique et violent. Aristote a fait valoir, en un sens autre et positif, ce concept de mimesis, de sorte que "l'oeuvre d'art globale" (Gesamtkunstwerk) de la tragédie antique conserve un regard sur sa "Poétique", qui surplombe l'esthétique des temps ultérieurs.

La façon dont la Poétique (et la Rhétorique) a dirigé la réflexion esthétique est chose connue. Ainsi en est-il du concept dominant dans la science moderne de l'art, le style, tiré, comme le mot l'indique, de l'art de l'écriture, qui manie le "stilus", le styilet. Mais jusqu'au dix-huitième siècle, et même au-delà, on a pu fixer le sens de la théorie de l'imitation comme étant celui de la représentation d'images religieuses ou profanes dans leur caractère exemplaire (1). Ce n'est qu'au dix-huitième siècle que se produisit un revirement qui dévoila au grand jour (durchbrechen) le rétrécissement (Beengung) occasionné par un tel concept d'imitation: le concept d'expression s'éleva alors à sa signification dominante. C'est dans l'esthétique musicale qu'il a connu son application originaire. Le langage immédiat du coeur, que seuls les sons sont en mesure de parler, devient maintenant l'exemple selon lequel le langage de l'art, qui désobéit à tout "rationalisme du concept", fut généralement pensé.

Ainsi se déchira l'ancien contexte de la Poétique et de la rhétorique, les deux étant dès lors compris comme les arts du beau discours. La vieille alliance de la Poétique et de la rhétorique ne fut plus en mesure de prendre une place convenable dans la pensée de l'esthétique, tout particulièrement après que, en regard de la grande poésie d'imagination (Phantasiedichtung) de Shakespeare, l'esthétique du génie ait discrédité les concepts de règles et, finalement, de moyens poétiques (poetischen Mittel).

(1): *Vorbildlichkeiten*; littéralement: les "caractères idéaux, exemplaires".

A sa place apparut une nouvelle parenté entre la poésie et la musique, qui atteignait à ce moment-là à son déploiement classique. L'art poétique, dans le romantisme allemand, vaut comme le langage universel du genre humain. La vieille esthétique de l'imitation perd de sa force de persuasion lorsque l'esprit poétique ne s'épanouit pas tant dans la remémoration d'images clairement accomplies, que dans la "faculté de rendre l'atmosphère" (Stimmungskraft), qui est engendrée par le mouvement infini de la parole poétique -pour ne pas parler de l'art radical du mot de la "poésie pure". Le concept de mimesis semble devenu inapplicable.

Cependant, le concept de mimesis se laisse saisir de façon plus originelle que ne le laissent croire les idées du classicisme. Je veux montrer que le concept originel de mimesis est apte à légitimer, en vérité, la préséance essentielle de la poésie par rapport aux autres arts.

Cela ne peut pas surprendre, si l'on sort du concept antique de poésie comme tel. Car déjà les mots poiesis et poietes présentent en grec une distinction particulière. Le mot ne désigne pas seulement le faire productif ou bien le producteur lui-même, mais aussi, en un sens spécifique, la création poétique et le poète. Un double-sens significatif réunit sémantiquement les genres distingués (ausgezeichnete) de faire et de produire et leur sens habituel. A cela correspond d'autre part, d'un point de vue social, que le poète ait eu sa place aux côtés de l'orateur et du roi et qu'il ait été le seul artiste qui ne passât pas pour un esprit borné. La compréhension commune des deux formes

du mot techne, l'artisanal (handwerklichen) et le poétique, est évidemment donné à travers la voie qu'emprunte son savoir. C'est une aptitude (Können) et un savoir qui indiquent à l'artisan et au poète leur "manière d'agir productive". Il tient maintenant à l'essence de tout art productif, comme l'a souligné avec insistance Platon, de ne pas porter en soi-même la mesure et le but de son savoir et de son aptitude. C'est sur l'oeuvre (das Werk), sur l'Ergon (le travail), qu'est orientée son action, et cette oeuvre, pour sa part, est déterminée selon l'usage. La nature du travail du produire et de l'aspect de l'oeuvre dépend ainsi des buts de l'usage.

Il est certainement clair maintenant que tout ce que nous appelons "oeuvre d'art" -qu'il s'agisse de l'oeuvre poétique, chantée ou jouée, ou de la représentation picturale du dieu en l'honneur duquel on accomplit un sacrifice, ou bien de l'oeuvre ornementale comme mobilier- n'existe pas à proprement parler pour l'usage. La visée du produire ne s'accomplit pas dans le fait de remplir une fonction, mais évidemment uniquement lorsque ce qui est ainsi représenté existe. Cette oeuvre, affranchie de toute fin instrumentale, était certainement aussi insérée dans un "contexte instrumental" de vie (Gebrauchszusammenhang) et avait en lui sa place, comme par exemple l'oeuvre peinte dans le déroulement de la vie religieuse ou publique, ou l'oeuvre poétique en déclamation ou en représentation. Mais personne ne voudra appliquer, sur ces phénomènes, le concept d'art utilitaire. Ce concept moderne d'art implique qu'un art affranchi de tout usage aurait la primauté et le dessus sur un tel art utilitaire. Mais cela

est un modernisme. Lorsqu'une oeuvre d'art sert d'autres buts, religieux, politiques, ou autres de cette sorte, elle ne se subordonne pas à un but autre, étranger, mais accède plutôt à la manifestation en son essence propre. Un tel "usage" accomplit son existence comme oeuvre, et non l'inverse. En conséquence nous parlons avec raison, lorsque nous sommes en présence d'un art engagé religieusement, d'un art libéral ou de "beaux-arts", dont le trait distinctif est la liberté de l'utilité et le sens autonome de son exister et de son apparaître, c'est-à-dire son "Etre-beau" (Schönsein).

Nous voyons la spécificité de la poésie dans le fait que sa parole n'existe généralement pas en son sens propre comme pour "l'oeuvre" de l'art plastique. Il n'y a rien en elle qui soit "en soi" ou autonome. Il n'y a en elle rien (kein Stoff) qui puisse, comme la sourde résistance de la matière (Materie), être maîtrisé par la forme. L'oeuvre poétique a un être de nature idéale. Elle est réduite à la reproduction, que ce soit au sens propre du jeu scénique, ou bien au sens de la récitation et de la lecture. On comprendra aisément que ce n'est qu'à ce moment précis que le sens général de "poète", qui est d'être un "faiseur", exprime le revirement dans son élément le plus essentiel. L'idéal du produire ne s'accomplit nulle part ailleurs apparemment que dans le fait de laisser quelque chose exister à travers la parole. Car la parole est de puissance illimitée et de perfection idéale. C'est là la poésie, qui est ainsi "faite" qu'elle n'a d'autre sens que celui de laisser exister. L'oeuvre d'art, en tant qu'oeuvre de langage, n'a, à aucun égard, à exister pour quoi que ce soit d'autre. C'est ainsi qu'elle est, au sens propre, "faite".

Cela accompli par conséquent d'une façon particulière ce que signifie mimesis. Il n'a pas été besoin de recherches étymologiques spéciales pour reconnaître que le sens de mimesis consiste uniquement à laisser quelque chose exister, sans que soit entrepris quoi que ce soit (d'autre). La joie relative au comportement et à l'effet (Wirkung) mimétiques est une joie originelle de l'être humain, que déjà Aristote avait mis en lumière à propos du comportement des enfants. La joie du déguisement, cette joie de représenter quelqu'un d'autre que soi-même, et l'ivresse de celui qui reconnaît l'objet de la représentation (das Dargestellte) dans ce qui est représenté, montrent ce qu'est le sens véritable de la représentation imitative: il ne s'agit en aucun cas de la comparaison et de l'appréciation de la plus ou moins grande approximation de la représentation par rapport à ce qui est signifié (Gemeinte) dans la représentation. Si, à la vérité, cette appréciation et cette estimation critiques apparaissent dans chaque représentation, ce n'est qu'à titre de phénomène secondaire. Chaque représentation ne trouve son accomplissement véritable que lorsque le représenté en elle existe vraiment et véritablement. Lorsque Aristote décrit comment le spectateur reconnaît quelqu'un en s'écriant: "C'est lui!", il ne veut pas dire que l'on reconnaît, derrière le déguisement, celui qui le porte, mais au contraire que l'on reconnaît, à travers le déguisement, ce que celui-ci doit représenter. Reconnaître signifie ici: re-connaître (2). On re-connaît (3) dans le

(2): au sens de "retrouver du déjà-connu":
Wiedererkennen.

(3): au sens précédent.

dieu ou le héros -ou encore dans le contemporain ridicule- ce que l'on se sait connaître déjà de ceux-ci. La mimesis est la représentation dans laquelle le contenu-essentiel (Was-Gehalt) du représenté, qui est seul considéré, est ce que l'on a devant soi et que l'on "reconnaît" (erkennt).

Que la représentation mimétique fasse partie d'un déroulement culturel, peut-être même de la procession telle que nous la connaissons dans le cortège carnavalesque, rappelle encore une fois tout à fait Aristote. Elle consiste en un acte, non pas de différenciation mais d'identification, dans lequel quelque chose est reconnue. Aussi irréductible (unaufhebbar) que puisse être la distance qui sépare la copie du modèle, et autant qu'il soit possible de la souligner, cette distance, donc, garde, au regard du "sens d'être" (Seinssinn) de la mimesis, quelque chose de "déviant" (etwas Schiefes). Le paradigme selon lequel, d'après Platon, toute représentation se rapporte sous le mode de la copie et manifeste une nécessaire "déficiência" (4), ne rend en tant que tel absolument pas compte de la persuasion qu'opère l'oeuvre d'art. Nul ne la désignera comme ce qui se montre à côté de la représentation (or, Paradigma signifie: "ce qui est montré à côté"). Le spectateur, de la même façon que l'acteur qui ne se sépare pas lui-même du rôle qu'il joue mais en est au contraire tout à fait absorbé, ne voit pas dans la représentation autre chose que le représenté lui-même.

(4): plus littéralement: "est laissée nécessairement derrière".

Reconnaître quelque chose en tant que telle signifie bien "re-connaître", mais la re-connaissance n'est pas une pure deuxième "reconnaissance" (Erkennen) après un premier "apprendre à connaître" (Kennenlernen). Elle consiste en quelque chose de qualitativement différent. Là où quelque chose est "reconnue", cette chose s'est déjà affranchie du caractère singulier (Einmaligkeit) et de la contingence des circonstances dans lesquelles elle se manifeste (begegnet). Elle n'est pas la chose d'autrefois ni de maintenant, elle est plutôt la même et l'identique (dasselbe und gleiche). Elle peut venir au jour en s'élevant à son "essence persistante" et en se libérant de la contingence de son apparaître (Begegnet). Ce n'est pas en vain que Platon a nommé réminiscence la connaissance de l'"essence persistante" de l'Idée et qu'il a explicité la connaissance propre au mythe comme la réminiscence d'une vie précédente. Aristote a raison lorsqu'il aperçoit, dans une telle connaissance, l'essence de la représentation mimétique, et par le fait même de l'art. Il parvient, à partir de là, à la célèbre distinction entre poésie et histoire, d'après laquelle la poésie serait "plus philosophique" que l'histoire, puisque cette dernière ne connaît que les choses telles qu'elles ont réellement été, tandis que la poésie, en revanche, les dépeindrait telles qu'elles pourraient être arrivées, c'est-à-dire telles qu'elles correspondent à leur essence universelle et "persistante". La poésie fait partie intégrante de la vérité de l'universel.

Lorsqu'au contraire Platon, dans sa "critique du poète", assigne aux arts d'imitation le rang le plus bas, parce qu'ils ne seraient pas, comme les choses réelles, de pures imitations au premier degré des formes essentielles, mais plutôt des imitations d'imitations,

il place évidemment sur la tête l'essence véritable de l'imitation artistique. On n'en conclura pas qu'il n'a pas bien compris l'essence de la représentation artistique. Il commet en vérité une distorsion (*Verzerrung*) ironique, à travers laquelle il réoriente la prétention qu'a la philosophie -c'est-à-dire la dialectique- de connaître les essences vraies. Il a très bien reconnu, mais dans un contexte différent, que là où nous parlons d'art, c'est précisément la pleine identification avec le représenté, et non la différence d'être entre la représentation et le représenté, qui révèle l'essence de la représentation. Ainsi parle-t-il, quelque part dans le "Philèbe", du plaisir que prennent les spectateurs à l'aveuglement qui fait se mouvoir le héros comique au-dessus de lui-même et des autres, de même qu'il interprète profondément la source de l'évènement comique qui se décharge, lors d'un tel spectacle, dans les éclats de rire orageux des spectateurs. C'est en cela que réside la valeur de l'évènement comique, sur la scène aussi bien que dans la complète "comédie et tragédie de la vie".

Aristote observe lui-aussi le même contexte. Il n'en est pas d'abord ainsi dans la seule sphère de la représentation artistique, mais plutôt dans la vie de la société elle-même: là où le ridicule commence, nous nous tenons déjà dans la libre jouissance d'un spectacle et nous nous en réjouissons comme de quelque chose d'innocent et d'innoffensif. Mais en

arrière-fond (hintergrund) d'une telle "liberté esthétique", se trouve une communauté profonde, qui infirme (aufhebende) toute distance. C'est l'identification, l'insondable et un peu effrayante (schreckhafte) rencontre de soi, qui, dans l'ébranlement tragique ou dans le rire libérateur à la vue du comique, nous envahit et laisse se réduire à néant toute distinction entre le jeu et la réalité, l'apparence et l'être. La distance entre spectateur et acteur s'y supprime, tout autant que celle entre représentation et représenté.

Le concept de mimesis, qui donne l'expression d'une telle expérience "esthétique", n'a par conséquent pas besoin d'être ramenée artificiellement (künstlich) à une situation originaire dans laquelle seraient encore réunis tous les arts -je veux dire: à la représentation rituelle dans le culte religieux à travers la parole, le son, l'image et le geste. La "mimétique" (das Mimische) est et demeure un rapport originel, dans lequel ne se réalise pas tant l'imitation que la métamorphose (Verwandlung). C'est ce phénomène, que j'ai appelé, dans un autre contexte et usant d'un caractère artificiel voulu, la non-différenciation esthétique, qui révèle l'expérience de l'art. (6) Lorsque nous renouvelons ce sens originel de mimesis, nous nous trouvons libérés du resserrement esthétique que signifie, pour la pensée, la théorie classique de l'imitation. La mimesis ne consiste pas tant alors en ceci que quelque chose renvoie à une autre qui est son modèle, mais bien plutôt en ceci que quelque chose existe en soi-même, en

(6): Voir "Vérité et Méthode".

tant que quelque chose qui a un sens (als Sinnhaftes). Aucune mesure donnée d'avance de ce qui est naturel (des Natürlichen) ne décide de la valeur ou du peu de valeur d'une représentation. Mais chaque représentation -qui est "parlante"- représente déjà une réponse à la question de savoir pourquoi elle est -qu'elle puisse représenter quelque chose ou rien. L'expérience mimétique originaire demeure en ce sens l'essence de toute manière d'agir créatrice en art et en poésie.

Ainsi peut-on bien tirer le résultat qui suit: qui croit que l'on ne peut plus penser l'art de façon adéquate à l'aide des concepts des grecs, n'est même pas à la hauteur des grecs (7).

(Sous réserve des ayant-droits de l'édition française: Le Seuil et Aubier)

Hans Georg Gadamer

(Traduit par Daniel Dumouchel)

(7): *denkt nicht griechisch genug: "ne pense pas assez grec"*.

PHILOSOPHIQUES

Revue de la Société de Philosophie du Québec

SOMMAIRE

Volume X, numéro 1

Avril 1983

Articles

- A. PARADIS, *Bernard-Henri Lévy : le mal radical ou la philosophie du désespoir.*
- J. VUILLEMIN, *Le chapitre IX du De Interpretatione d'Aristote.*
- S. LAFLAMME, *Sartre et la sociologie. La notion de totalisation.*
- M. BOURDEAU, *Grammaire et psychologie. Remarques sur la nature et les origines de la grammaire générative.*

Études critiques

- R. HÉBERT, *D'une falaise d'où l'on voit poindre le soleil de la culture* (Le premier cahier de l'Institut Québécois de Recherche sur la Culture) (suite).
- C. GAGNON, *Défaire l'histoire, de Réal Rodrigue.*
- F. DUMONT, *Une contribution à l'histoire de la philosophie au Québec* (*La philosophie et son enseignement au Québec 1665-1920*, par Yvan Lamonde).

Interventions

- L. CHARETTE, R. IMLAY, R. CHAMPAGNE et M. RENAULT, *Texte à plusieurs voix autour d'un livre* (*Le singulier*, de Marc Renault).
- J.C. PETIT, *La traduction française d'un ouvrage de H.G. Gadamer, *Arbeit und Methode*.*

* * *

Administration : Éditions Bellarmin, 8100 Boulevard Saint-Laurent, Montréal, (Québec) H2P 2L9.

Prix de l'abonnement : institutions, \$17.00 ; individus, \$14.00 ; étudiants, \$9.00 ; prix du numéro, \$8.00.

Appel de textes

"PHILOSOPHIE DU LANGAGE"
PHI ZERO, vol.11, no.1.

La revue de philosophie PHI ZERO appelle la collaboration d'auteurs afin de publier un numéro ayant pour thème Philosophie du langage. Tous les textes seront considérés et la décision relative à l'acceptation ou au refus relèvera du comité de lecture de PHI ZERO. Tous les textes devront être dactylographiés à double interligne sur des feuilles 8½"x11" et ne devront pas excéder 20 pages.

Date de tombée des textes: 1er janvier 1984

LES TEXTES DACTILOGRAPHIÉS
DEVront ÊTRE ADRESSÉS
À LA REVUE phizéro

département de philosophie
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
case postale 6128
succursale A
montréal, québec
H3C 3J7

\$5.00



*Tetradrachme d'Athènes
à l'effigie d'Athéna.*