

Université de Montréal

**La figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle : une mise en scène du rapport de force entre  
affect et raison**

Par

Louis-Thomas Leguerrier

Département de littérature et langues du monde

Faculté des Arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des Arts et sciences  
en vue de l'obtention du grade de doctorat en Littérature comparée  
option Théorie et Épistémologie de la littérature

Août 2018

©Louis-Thomas Leguerrier, 2018

## **Résumé**

Cette thèse examine l'omniprésence de la figure d'Ulysse dans la conscience de soi du XX<sup>e</sup> siècle à travers ses nombreuses réécritures littéraires et philosophiques. Constatant la prolifération sans précédent de la figure d'Ulysse dans la littérature de cette période, il s'agit de montrer qu'elle incarne et met en marche une pensée qui conduit au cœur des problèmes les plus importants du siècle. La fortune littéraire et critique qu'Ulysse connaît au XX<sup>e</sup> siècle est expliquée par les modalités de la pensée qu'il véhicule, modalités qui sont éclairées par la définition d'Ulysse en tant que figure de la médiation à travers les extrêmes. Cette pensée des extrêmes incarnée par Ulysse est définie comme une manifestation de l'esprit propre au littéraire et irréductible à la pensée conceptuelle, c'est-à-dire comme pensée littéraire. À partir de l'étude de textes littéraires du XX<sup>e</sup> siècle dans lesquels se manifeste la figure d'Ulysse, je montre que cette pensée concerne le rapport de force entre affect et raison au sein de l'esprit, la manière dont la raison se propulse à partir des affects pour ensuite être débordée par ceux-ci, dans un mouvement perpétuel qui est exemplifié par les pérégrinations d'Ulysse en quête d'un retour impossible. Ce rapport de force entre affect et raison est thématiquement spécifié sous la forme de la mise en scène par la figure d'Ulysse du rapport de force entre l'origine hellénique et l'origine judéo-chrétienne de la civilisation occidentale, entre raison et révélation, savoir et foi, Athènes et Jérusalem.

**Mots-clés** : Ulysse, figure, littéraire, raison, affect, médiation, Athènes, Jérusalem

## **Abstract**

This thesis examines the omnipresence of the Odysseus figure in twentieth century self-consciousness throughout its many literary and philosophical rewritings. Noting the unprecedented proliferation of the Odysseus figure in this period's literature, the thesis seeks to convey the ways in which it embodies and sets in motion thinking at the core of the most important problems of the century. Odysseus's literary and critical fortune in the twentieth century is explained by the modalities of thought which it conveys, modalities that are themselves clarified by the definition of Odysseus as a figure of the mediation between extremes. This thought of and between extremes embodied by Odysseus is defined as a manifestation of the mind proper to the literary, that is, as specifically literary thought, which is irreducible to conceptual thought. From the study of diverse literary texts of the twentieth century in which the Odysseus figure appears, I demonstrate that this particular form of thought concerns the balance of power between affect and reason within the mind, the way in which reason propels itself on the basis of affects only to become overwhelmed by them, in a perpetual movement that is exemplified by the peregrinations of Odysseus in his quest for an impossible return. This power struggle between affect and reason becomes a thematic element in the form of Odysseus's depiction, or "mise en scène," of the power struggle between the Hellenic and Judeo-Christian origins of Western civilization, between reason and revelation, knowledge and faith, Athens and Jerusalem.

**Keywords:** Odysseus, figure, literary, reason, affect, mediation, Athens, Jerusalem

## Remerciements

Merci à mes parents, Paul Leguerrier et Céline Deniger, pour leur soutien indéfectible pendant mes études et pour avoir cru en moi tout au long de ce fastidieux parcours, même — et surtout — lorsque la situation semblait objectivement désespérée.

Merci à Terry Cochran pour sa générosité, son soutien et sa solidarité, et pour la pratique constante d'un dialogue centré sur la logique immanente de mon écriture plutôt que sur une intervention visant à l'infléchir de l'extérieur.

Merci à Jeanne Mathieu-Lessard et à Laurence Sylvain pour leur précieux travail de révision, et de m'avoir prêté main-forte à un moment où je parvenais difficilement à garder la tête hors de l'eau.

Merci à David Valentine pour le progrès technique.

Merci à toutes les personnes qui ont participé à l'organisation des quatre premières éditions du colloque *La Tribune des étudiant.e.s en littérature comparée*, à l'occasion desquelles j'ai pu développer mon projet de thèse tout en partageant les résultats de mes recherches avec d'autres comparatistes dans un environnement stimulant.

Merci à Laurence Sylvain, Marie-Eve Bradette, Gabriel Tétrault, Mathieu Li-Goyette et David Valentine pour leur amitié et leur solidarité, qui sont parvenues à briser mon isolement de guerrier solitaire au sein de l'université.

Merci à Julie Boulanger et Amélie Paquet, qui m'ont fait le don des plus belles années de ma vie, et sans qui je ne me serais jamais rendu où je suis aujourd'hui.

## Table des matières

Résumé.....	2
Abstract.....	3
Remerciements .....	4
<b>Table des matières .....</b>	<b>5</b>
<b>Préface .....</b>	<b>6</b>
<b>Chapitre 1 : Introduction épistémologique-littéraire : la figure comme pensée des affects .....</b>	<b>18</b>
La représentation défigurée .....	18
Figure et temporalité .....	40
Figure et personnage conceptuel .....	48
<b>Chapitre 2 : La figure d’Ulysse dans l’<i>Odyssee</i> .....</b>	<b>54</b>
Les larmes d’Ulysse .....	67
Le médiateur en chef .....	79
La troisième voie d’Ulysse.....	89
<b>Chapitre 3 : La figure d’Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle .....</b>	<b>93</b>
Ulysse figure de la pensée littéraire .....	93
Les Sirènes, Ève, le séducteur et le serpent .....	100
Ulysse ou l’humain devant l’histoire .....	121
Ulysse au siècle d’Auschwitz .....	133
<b>Chapitre 4 : Ulysse entre Athènes et Jérusalem .....</b>	<b>141</b>
La figure du juif grec dans <i>Ulysses</i> de Joyce .....	143
Benjamin Fondane et l’incarnation du juif grec .....	165
<b>Conclusion .....</b>	<b>197</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>209</b>
Textes cités dans la thèse .....	209
La figure d’Ulysse dans les textes littéraires .....	212
La figure d’Ulysse dans les textes philosophiques .....	213
Études critiques sur la figure d’Ulysse à travers le temps.....	215

## Préface

La littérature pense. Voilà un secret bien gardé. Que la pensée traverse la littérature, qu'elle est contenue, mise en forme, représentée par celle-ci, tout cela est bien connu. Mais que la littérature elle-même, indépendamment de toute pensée préconçue, puisse produire quelque chose qui relève de la pensée, c'est-à-dire d'une activité qui confronte l'existant tout en échappant à sa simple reproduction, est une idée qui demande à être défendue, et aujourd'hui peut-être plus que jamais. Après un siècle d'expérimentation formelle lors duquel des efforts surhumains ont été déployés pour que la littérature ne puisse plus servir d'ornement à des discours jugés plus sérieux qu'elle, la représentation est redevenue à la mode, une mode intemporelle, qui ne se doute même pas qu'il y a eu autre chose avant elle et qu'elle n'a pas épuisé les possibles. Dans ce contexte, il est pertinent d'étudier ce qui, dans la littérature, échappe à la représentation, et cela, précisément, est la pensée littéraire.

La littérature pense, mais pas avec des concepts. Les concepts saisissent, découpent et recourent les éléments du réel pour le rendre cohérent, intelligible, exploitable : ils sont le prolongement de la main humaine qui empoigne le monde et se referme sur lui, dans un geste de maîtrise qui informe l'histoire de la raison en tant qu'instrument dans la lutte pour l'autoconservation. Les concepts servent un temps puis sont remplacés par d'autres, plus utiles. Ils sont temporels, saisissables, terrestres. La littérature, certes, représente les concepts, ou plutôt, la forme réifiée de ceux-ci, ce qui demeure après que le temps les a arrachés à la pensée qui les a conçus, et qui sert comme monnaie échangeable sur le marché des représentations. Mais lorsque la littérature pense, c'est avec quelque chose d'autre que des concepts, quelque chose qui résiste au temps, à l'échange, à l'utile, bref à la maîtrise du monde par la raison : elle pense avec des figures. L'objet de cette thèse est l'une de ces

figures au sein desquelles s'épanouit la pensée littéraire, une figure qui traverse le temps sans jamais s'y soumettre : la figure d'Ulysse.

Ulysse, au XX<sup>e</sup> siècle, connaît une formidable prolifération. Figure même de l'actuel malgré la distance temporelle qui le sépare du présent, il apparaît comme catalyseur des questions les plus brûlantes de cette période. Comme l'a montré Marie de Marcillac dans *Ulysse chez les philosophes* (2016), Ulysse, au XX<sup>e</sup> siècle, se trouve au carrefour d'une multiplicité de discours philosophiques en compétition pour déterminer son contenu en tant que véhicule d'une pensée conceptuelle. Mais la résurgence d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle n'est pas seulement un phénomène philosophique, elle est aussi liée à la littérature. Avec son roman *Ulysses* (1922), James Joyce part de la figure d'Ulysse pour produire ce qui deviendra un chef-d'œuvre incontournable de la littérature moderniste de son époque et de la littérature mondiale. Franz Kafka, dans « Le silence des Sirènes » (1917), consacre lui aussi un récit à Ulysse, de même que Louis Aragon, dans *Les aventures de Télémaque* (1922), un des premiers documents surréalistes avant la lettre. On peut aussi penser à *La naissance de l'Odyssée* (1930) de Jean Giono, ou encore à l'*Odyssée* (1930) de Nikos Kazantzakis et au poème *Ulysse* (1933) de Benjamin Fondane. La figure d'Ulysse apparaît aussi dans *Le mépris* (1954) d'Alberto Moravia, dans le roman *Un apprentissage ou le livre des plaisirs* (1969) de Clarice Lispector et dans le poème *Omeros* (1969) de Derek Walcott. Traversant les langues, les traditions et les genres littéraires, Ulysse, au XX<sup>e</sup> siècle, est une figure qui insiste. C'est aussi une figure qui est liée aux événements les plus importants et les plus tragiques de cette période. Jean Giraudoux, dans sa pièce *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), propose une mise en scène du déclenchement de la guerre de Troie qui met en lumière les forces historiques ayant mené à la Première Guerre

mondiale et en train de préparer la guerre à venir. Primo Levi, rescapé d'Auschwitz et témoin littéraire de l'expérience concentrationnaire, dans un chapitre de *Si c'est un homme* (1947) intitulé « Le chant d'Ulysse », fait du héros grec, dans sa version dantesque, une figure des Juifs persécutés par les nazis pour avoir poussé trop loin leur quête de vertu et de connaissance. Plus tard au XX<sup>e</sup> siècle, Ulysse sera aussi mêlé à la lutte des femmes et à la remise en question des identités sexuelles par l'écrivaine Monique Wittig dans *Le corps lesbien* (1973), un chemin qui avait déjà été tracé par Claude Cahun dans *Héroïnes* (1947), mais à partir de la figure de Pénélope, et qui s'est poursuivi au siècle suivant avec *L'Odyssée de Pénélope* (2005) de Margaret Atwood. Non seulement au carrefour d'une multiplicité de discours en compétition, Ulysse occupe une position de médiateur entre différentes manières de mettre en forme la pensée par le discours. Aussi présent dans les discours philosophiques que dans les œuvres littéraires, il apparaît là où la philosophie fait appel à la littérature pour penser, et là où la littérature se met à penser pour elle-même.

Non seulement les philosophes, au XX<sup>e</sup> siècle, adorent-ils penser à travers la figure d'Ulysse, mais celle-ci, par surcroît, devient une figure de la philosophie. Aucun texte ne fait mieux état de cela que *La dialectique de la Raison* (1943) de Theodor W. Adorno et Max Horkheimer. Alors qu'ils sont en exil aux États-Unis pendant la Guerre, les deux philosophes juifs allemands veulent montrer que le progrès de la raison, qui devait libérer l'humain de la peur et de la superstition, a toujours porté en lui la possibilité du basculement dans l'irrationnel et dans la barbarie qui caractérise la montée des mouvements de masse totalitaires du XX<sup>e</sup> siècle. Contestant le récit selon lequel le fascisme est un phénomène purement irrationnel qui se trouve en rupture avec la pensée des lumières, les deux philosophes veulent faire apparaître la continuité entre le développement de la raison



autonome comme instrument de domination de la nature et la manipulation des masses par la rationalité instrumentale de l'État totalitaire :

Les hommes eurent toujours à choisir entre leur soumission à la nature ou la soumission de la nature au moi. Avec l'extension de l'économie bourgeoise marchande, le sombre horizon du mythe est illuminé par le soleil de la raison calculatrice, dont la lumière glacée fait lever la semence de la barbarie.<sup>1</sup>

Or, ce processus de développement de la pensée rationnelle, Adorno et Horkheimer ne le font pas remonter à ceux que la tradition considère comme les pères de la philosophie occidentale, à savoir Socrate et Platon, mais plutôt au héros de l'*Odyssee*. Ce faisant, non seulement confèrent-ils à la figure d'Ulysse la dignité d'un objet de réflexion philosophique, mais ils en font *la* figure de la philosophie au XX<sup>e</sup> siècle. Dans cette mesure, leur intervention dans le vaste phénomène qu'est la manipulation conceptuelle de la figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle a un statut unique qui appelle une attention particulière.

Dans le deuxième chapitre du livre, intitulé « Ulysse, Mythe ou raison », Ulysse est présenté comme une personnification du processus dialectique par lequel la raison, à travers ses efforts pour se libérer des mythes, finit par radicaliser la terreur mythique, faisant retomber le monde rationalisé dans une barbarie nouvelle, éclairée par le progrès technique et la violence sans précédent qu'il permet, dont la destruction rationnellement planifiée des juifs d'Europe, encore aujourd'hui, demeure l'un des plus puissants symboles. À la lumière de l'analyse proposée par Adorno et Horkheimer, l'*Odyssee* apparaît comme l'un des premiers documents relatant la genèse du développement de la raison à l'origine de la civilisation occidentale. En se différenciant de la nature non humaine à travers une

---

<sup>1</sup> Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison: fragments philosophiques*, trad. par Éliane Kaufholz-Messmer, (Paris: Gallimard, 2013), 48.

lutte contre les puissances mythiques qui empêchent son retour à Ithaque, Ulysse mettrait en scène le parcours de l'individu rationnel en quête d'autonomie :

L'opposition entre la Raison et le mythe s'exprime dans l'opposition entre le Je individuel — qui survit — et les multiples aspects de la fatalité. La course errante de Troie à Ithaque représente l'itinéraire suivi à travers les mythes par un soi physiquement très faible face aux forces de la nature et qui ne se réalise lui-même que dans la prise de conscience. Le monde préhistorique est sécularisé dans l'espace qu'il parcourt ; les anciens démons peuplent les horizons lointains et les îles de la Méditerranée civilisée, refoulés dans les rochers et dans les cavernes d'où ils ont surgi un jour dans le tressaillement des temps originels. Mais les aventures épiques attribuent un nom à chaque endroit et permettent de contrôler l'espace de façon rationnelle. Le héros naufragé et tremblant anticipe le travail de la boussole ; malgré son impuissance, il n'ignore aucune partie de la mer et c'est cette impuissance même qui tend à vaincre les puissances hostiles. Mais le mensonge évident que contiennent les mythes — en réalité, la terre et la mer ne sont pas habitées par des démons —, les fantasmagories transmises par la religion populaire traditionnelle, devient, sous le regard du héros mûri, une « erreur » par rapport à ce qu'il recherche sans ambiguïté : la conservation de soi, le retour dans sa patrie et à sa vie d'homme établi.<sup>2</sup>

Ulysse rationalise l'univers mythique. En échappant aux puissances monstrueuses et hostiles qui peuplent cet univers, il se détourne progressivement de toutes les erreurs qui empêchent la pensée de devenir pensée éclairée, raison autonome libérée de la tutelle des superstitions. Mais Ulysse ne fait pas que se détourner des erreurs. Suivant la logique dialectique qui est celle d'Adorno et Horkheimer, c'est en succombant aux erreurs qu'Ulysse parvient à triompher d'elles :

Les aventures d'Ulysse représentent toutes de dangereuses tentations qui tendent à détourner le soi de la trajectoire de sa logique. Tel un éternel novice, il cède à chaque nouvelle sollicitation, semblable parfois dans sa folle curiosité au mime qui répèterait inlassablement ses rôles. « Mais là où guette le danger, les chances de salut augmentent aussi » : le savoir qui constitue son identité et qui lui permet de survivre, tire sa substance de l'expérience qu'il acquiert dans les innombrables tours et détours de sa route où il voit bien des choses se désagréger ; celui qui, ayant la connaissance,

---

<sup>2</sup> Horkheimer et Adorno, 61.

réussit à survivre, affronte avec d'autant plus de témérité les dangers mortels qui l'endurciront et le fortifieront pour la vie.<sup>3</sup>

Ulysse est donc une figure de la raison, mais la raison saisie dans son rapport à ce qui lui est absolument étranger, et qu'elle essaye si fort de maîtriser qu'elle en vient paradoxalement à s'y soumettre, se laissant déborder par les forces qui menacent son autonomie afin de s'en servir comme moteur pour propulser cette autonomie. Ces « dangereuses tentations », ces « erreurs » qu'Ulysse rencontre sur son chemin et que la raison en quête d'autonomie doit surpasser sont toutes liées à la puissance des affects et au dérèglement de la raison que cette puissance rend possible. Qu'il soit chez les mangeurs de Lotus, auprès de Circé ou encore exposé au chant des Sirènes, il s'agit presque toujours pour Ulysse de résister à des expériences qui comportent un renversement complet du rapport de force entre la raison et les affects. Selon la méthode plus ou moins hégélienne qui est mise en œuvre par Adorno et Horkheimer dans leur lecture de l'*Odyssée*, Ulysse, en succombant à la dangereuse tentation des affects, parvient à les intégrer à son parcours et, de cette manière, à les maîtriser :

le soi ne représente pas une opposition rigide à l'aventure, mais sa rigidité lui permet de se former dans cette opposition même. Il n'atteint l'unité que dans la diversité de ce qui nie toute unité. Comme tous les héros des romans ultérieurs, Ulysse se perd pour se retrouver.<sup>4</sup>

Ainsi Ulysse serait le médiateur entre le développement de l'individu comme siège de la raison autonome et les forces extérieures à la raison au contact desquelles l'individu se forme en tant que tel. Or s'il est vrai que c'est paradoxalement en s'abandonnant aux affects qui déstabilisent la raison qu'Ulysse parvient à maîtriser rationnellement les puissances qui entravent son parcours, il est moins sûr que ce processus mène à une intégration des affects

---

<sup>3</sup> Horkheimer et Adorno, 61-62.

<sup>4</sup> Horkheimer et Adorno, 62.

par la raison et à une résolution du conflit initial représentée par le retour à Ithaque. Pour saisir la mise en tension de l'esprit qu'implique la situation stratégique d'Ulysse dans le conflit entre affect et raison, il faut suivre la figure ainsi qu'elle se déploie par-delà l'interprétation spécifique qu'en font Adorno et Horkheimer. Si les deux philosophes établissent le cadre à partir duquel la figure d'Ulysse peut être saisie comme figure de la pensée au XX<sup>e</sup> siècle, leur interprétation n'est qu'une des possibilités offertes par ce cadre qui peut propulser la pensée dans bien d'autres directions. Cette thèse vise à présenter la traversée d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle comme une traversée des extrêmes — de l'affect et de la raison — et non pas comme une maîtrise des affects par la raison à l'aide d'une ruse dialectique. La ruse d'Ulysse n'est pas dialectique. Elle est pétrie de contradictions, mais ne tente pas de les concilier au sein d'une unité supérieure. Plutôt, elle se tient au coeur du rapport de force entre les contraires et y puise la puissance dont elle a besoin pour propulser la pensée.

La tâche de penser le rapport de force entre affect et raison dans ce qu'il a d'irréductible à toute conciliation ne revient pas aux philosophes, mais à la pensée littéraire, qui a précisément pour objet ce conflit irrésolu dont l'esprit est le siège depuis la nuit des temps. De plus, en tant que figure de l'antiquité qui ressurgit à la modernité, la figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle implique une logique d'actualisation qui engage une vision de la temporalité propre à la pensée du littéraire. Comme le reconnaissent Adorno et Horkheimer eux-mêmes : « La volonté de sauver le passé en ce qu'il recèle de vivant, au lieu de l'utiliser comme matériau du progrès, n'a pu se satisfaire que dans l'art<sup>5</sup> ». De même pour la volonté d'apprécier Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle en ce qu'il recèle de vivant, c'est-à-dire comme figure de

---

<sup>5</sup> Horkheimer et Adorno, *La dialectique de la raison*, 48.

l'actuel et non comme une richesse du passé pigée dans le butin de l'histoire littéraire pour orner les concepts d'aujourd'hui. C'est pourquoi je propose d'étudier les manifestations littéraires de la figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle et de faire apparaître la pensée que ces manifestations incarnent et mettent en marche, une pensée qui, comme je vais le montrer, concerne l'enchevêtrement problématique de la raison et des affects au sein de l'esprit.

La littérature pense, et les figures sont le véhicule de cette pensée. Au XX<sup>e</sup> siècle, la littérature pense à travers la figure d'Ulysse. Dans son étude intitulée *The Ulysses Theme* [1954], W. B. Stanford retrace le cheminement de la figure d'Ulysse à travers les siècles, de Homère jusqu'à Joyce, et montre que le XX<sup>e</sup> siècle représente un moment tout à fait unique de ce cheminement, lors duquel Ulysse, longtemps malmené par la tradition en raison de sa réputation de rusé prêt à tout pour parvenir à ses fins, devient avec Joyce une figure complexe et nuancée, impossible à réduire aux jugements moraux qui l'ont condamnée pendant longtemps. Toutefois, l'omniprésence de la figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle n'est pas étudiée en soi ni dans toute son ampleur par Stanford. La position stratégique d'Ulysse lors de cette période y est à peine remarquée, et aucunement pensée dans toutes ses implications. Plus récemment, dans *Ulysse: odyssée d'un personnage d'Homère à Joyce* [2013], Corinne Jouanno propose un travail semblable à celui de Stanford, mais comme ce dernier, sa présentation de la situation d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle se résume à une lecture d'*Ulysses* de Joyce et à la mention de quelques autres titres, sans essayer de les réunir au sein d'une pensée commune. Dans les deux cas, la figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle n'est pas considérée à la lumière de la pensée qu'elle incarne et qu'elle véhicule. La littérature pense à travers la figure d'Ulysse, mais les manifestations de cette figure au XX<sup>e</sup> siècle sont si nombreuses que leur accumulation rend la pensée qu'elles

incarnent difficile à discerner. Face à une telle accumulation, la tentation est grande de se lancer dans une entreprise de recensement qui permettrait de dresser une liste des manifestations de la figure d’Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle, noyant ainsi la pensée de la figure dans une mer d’exemples qui permettrait, certes, de constater la prolifération de la figure pendant cette période, mais pas de la penser. Mon approche, par conséquent, sera d’une autre nature. Il s’agira plutôt d’étudier certaines œuvres littéraires particulièrement exemplaires de la pensée véhiculée par la figure d’Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle de manière à montrer qu’elles concentrent en elles une pensée qui se trouve éparpillée parmi la multiplicité des manifestations de cette figure à la même époque. Afin de s’orienter dans le vaste espace ouvert par Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle et d’échapper à l’accumulation et au classement qui fait disparaître la pensée derrière la façade des données empiriques, il est essentiel d’avoir une bonne boussole. C’est pourquoi la sélection ainsi que l’analyse des œuvres se fera à partir de la problématique à l’origine de la thèse, c’est-à-dire la mise en scène par la figure d’Ulysse du rapport de force entre affect et raison, et l’importance de cette mise en scène dans la formation de la conscience de soi du XX<sup>e</sup> siècle.

Incontournable par son importance littéraire et par le rôle central qu’il donne à la figure d’Ulysse, le roman de Joyce fait naturellement partie des textes abordés. « Le silence des Sirènes » de Kafka, parce qu’il fait apparaître le caractère particulier, voire insolite de la figure d’Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle par rapport à ses manifestations passées, est aussi étudié. De même pour *La guerre de Troie n’aura pas lieu* de Jean Giraudoux et *Si c’est un homme* de Primo Levi, qui permettent d’exposer le lien qui existe entre la figure d’Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle et les deux Guerres mondiales. Le rôle de la figure d’Ulysse dans *Un apprentissage ou le livre des plaisirs* [1969] de Clarice Lispector est aussi à l’étude, puisque ce roman de

Lispector constitue une mise en scène unique de la manière dont l'humain pense sa relation à la nature non humaine à travers l'opposition entre affect et raison, précisant ainsi le rôle d'Ulysse dans la prise de conscience de cette opposition au XX<sup>e</sup> siècle. Beaucoup moins connu et peu étudié dans le contexte universitaire, le poème *Ulysse* de Benjamin Fondane, publié en 1933, est enfin examiné dans l'optique de montrer comment il concentre en une seule œuvre la pensée qui se déploie de manière diffuse dans les autres textes étudiés.

Le premier chapitre est consacré à la formulation d'une théorie de la figure qui offre un cadre dans lequel penser les manifestations littéraires d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle ainsi qu'un critère pour les différencier des interprétations philosophiques d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle. La distinction entre figure et représentation, ainsi qu'entre figure et personnage conceptuel, est au cœur du développement de la théorie. Dans ce contexte, la figure est définie comme trace dans l'esprit — et que l'esprit extériorise en s'inscrivant dans la matière — du débordement de la raison par les affects. Enfin, est abordé le rapport de la figure au problème de l'histoire ainsi que la conception non linéaire de la temporalité qu'elle présuppose.

Le second chapitre propose une lecture de l'*Odyssée* qui saisit le mouvement de la figure d'Ulysse à travers les extrêmes tel qu'il se déploie au sein du monde d'Homère, afin de caractériser ce mouvement et de poser à partir de lui les bases d'une pensée qui doit ensuite permettre de s'orienter dans le monde de la figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle. Le personnage principal de l'*Odyssée* est considéré à l'aune de sa forme toute particulière d'intelligence, qui effectue une médiation continuelle entre l'expérience sensible et la pensée rationnelle détachée du sensible.

Dans le troisième chapitre, le cheminement de la pensée incarnée et véhiculée par la figure d’Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle est retracé à travers l’analyse de quelques textes littéraires qui actualisent cette figure. « Le silence des Sirènes » de Kafka, *La guerre de Troie n’aura pas lieu* de Jean Giraudoux, *Si c’est un homme* de Primo Levi et *Un apprentissage ou le livre des plaisirs* de Clarice Lispector sont analysés de manière à mettre en évidence la puissance épistémologique de la figure d’Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle comme mise en scène du rapport de force entre affect et raison, ainsi que pour faire apparaître les questions que soulève cette mise en scène au sujet du rapport entre la foi et le savoir à une époque de sécularisation, de la place de l’être humain face à l’histoire à l’époque des Guerres mondiales et de la signification du retour de la figure d’Ulysse à l’époque d’Auschwitz.

Le quatrième chapitre, à partir de *Ulysses* de Joyce et du poème *Ulysse* de Benjamin Fondane, aborde le problème spécifique sous la forme duquel se présente la traversée des extrêmes par la figure d’Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle, et qui donne accès au cœur même de la pensée véhiculée par cette figure comme mise en scène du déchirement de l’esprit : le problème de la double origine de la civilisation occidentale, divisée entre, d’une part, l’héritage hellénique considéré depuis le romantisme allemand comme le véritable héritage légitime de la culture européenne, et d’autre part, l’héritage judéo-chrétien, encore très présent, en raison de sa tradition fondamentalement textuelle, dans la tradition littéraire moderne et laïcisée. À partir de la figure du « juif grec » mise en scène par Joyce et Fondane, le retour d’Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle est interprété à la lumière de sa capacité à incarner la tension entre hellénisme et judaïsme au sein de la culture occidentale.

Cette thèse portant sur la mise en scène du rapport de force entre affect et raison est elle-même une mise en scène de mon propre rapport affectif aux textes littéraires que je lis



et aux discours philosophiques par lesquels je me laisse emporter ou que je confronte dans un esprit polémique. Laisser libre cours au choc des affects et des idées qui résulte de mon ambivalence vis-à-vis de ma formation philosophique et vis-à-vis de la manière dont elle est enchevêtrée, pour le meilleur et pour le pire, à ma formation littéraire, est tout simplement ma façon personnelle d'illustrer comment la mise en scène des affects permet de propulser la pensée.

## Chapitre 1 : Introduction épistémologique-littéraire : la figure comme pensée des affects

*Les critiques qui ne cessent de reprocher à l'art du XIX<sup>e</sup> siècle sa propension à « l'individualisme », m'arrêteront peut-être et me diront qu'ils se soucient comme d'une guigne des théories des philosophes et qu'ils ne se sont jamais inquiétés de ce que Hegel ou Schopenhauer, voire Aristote lui-même, pensaient de l'art ; mais ils ne nous persuadent pas. Nous les croyons sans peine lorsqu'ils affirment qu'ils n'ont lu ni Hegel ni Aristote, et que les problèmes de ces Messieurs ne les ont jamais tourmentés ; on ne peut douter de leur sincérité. Mais le malheur veut que les idées des philosophes soient dans l'air, qu'ils les y aient introduites ou qu'ils les y aient eux-mêmes puisées. Nous trouvons chez les critiques — avec la simple différence que leurs idées, guère fondées en pure raison, sont plutôt sentimentales — la même horreur de notre « triste moi » et le même goût de l'expérience moyenne et la même exigence d'universel, de « valeurs éternelles ».*

Benjamin Fondane

### La représentation défigurée

Pour déterminer les modalités épistémologiques de la figure et présenter son rapport à la pensée rationnelle, il faut d'abord reconnaître que la tâche de la raison et des systèmes philosophiques qui l'ont véhiculée dans l'histoire fut presque toujours de censurer les figures, sans jamais, il est vrai, parvenir à les faire taire pour de bon. Pour le philosophe, la

figure est entachée d'un vice aussi terrible qu'inexpugnable : son origine est étrangère à ce qu'il y a de plus noble en l'être humain, du moins si on en croit la hiérarchie des facultés humaines élaborée sans relâche par les plus illustres représentants de la pensée occidentale, hiérarchie qui place plus haut que toutes les autres facultés celle de la pensée rationnelle. Dans l'*Ion* de Platon, la critique que Socrate adresse à la poésie concerne précisément le fait qu'elle n'est pas le produit de la partie rationnelle de l'être humain :

Comme les Corybantes qui se mettent à danser dès qu'ils ne sont plus en possession de leur raison, ainsi font les poètes lyriques : c'est quand ils n'ont plus leur raison qu'ils se mettent à composer ces beaux poèmes [...] Car c'est chose légère que le poète, ailée, sacrée ; il n'est pas en état de composer avant de se sentir inspiré par le dieu, d'avoir perdu la raison et d'être dépossédé de l'intelligence qui est en lui.<sup>6</sup>

Si les poètes étaient les seuls à être ainsi dépossédés de leur intelligence par l'inspiration qui leur permet d'être poètes, les philosophes pourraient se contenter de les traiter avec le même mépris hautain avec lequel ils traitent quiconque cherche les sources de son existence ailleurs que dans la raison. Mais la situation, hélas, est infiniment plus grave, le péril infiniment plus grand. Bien plus que dans la perte d'intelligence du seul poète, le danger de la poésie réside selon Platon dans l'influence que celle-ci opère sur la foule qui l'admire et la place parmi les choses les plus hautes : « Or sais-tu que vous produisez les mêmes effets dont je viens de parler sur les spectateurs aussi?<sup>7</sup> ». Rappelons aussi ce que dit Socrate dans la *République*, une fois le temps venu de décider le sort des poètes au sein de la Cité idéale pensée par Platon :

Et c'est ainsi que nous aurions déjà un motif de ne pas l'accueillir (le poète) dans une cité gouvernée par de bonnes lois : il éveille cette partie excitable de l'âme, il la nourrit et, en la fortifiant, il détruit le principe rationnel, exactement comme cela se produit dans une cité lorsqu'on donne le pouvoir

<sup>6</sup> Platon, *Ion*, trad. par Monique Canto (Garnier Flammarion, 2001), 100-101.

<sup>7</sup> Platon, 106.

aux méchants : on leur abandonne la cité et on fait périr les plus sages. De la même façon, nous dirons que le poète imitateur instaure dans l'âme individuelle de chacun une constitution politique mauvaise : il flatte la partie de l'âme qui est privée de réflexion, celle qui ne sait pas distinguer le plus grand du plus petit et qui juge que les mêmes choses sont tantôt grandes, tantôt petites, il fabrique artificiellement des simulacres, et il se tient absolument à l'écart du vrai.<sup>8</sup>

En exposant ses concitoyens au dérèglement intérieur qui consiste à subordonner la raison à l'inspiration, le poète, selon Platon, risque d'entraîner le dérèglement extérieur qui conduit la Cité à envoyer les justes à la mort et à placer les injustes au pouvoir. La poésie imite la partie la plus basse de l'être humain au mépris de ce qu'il y a en lui de plus haut, préfigurant ainsi le renversement de toute la Cité.

Bien que dans un contexte historique différent, c'est à partir de considérations politiques et épistémologiques semblables que Spinoza, dans le *Traité théologico-politique*, déploie sa critique de la Bible et des prophètes. Indigné, comme Platon, de voir les philosophes accusés d'impiétés par les faux sages au pouvoir, Spinoza cherche à développer une méthode d'interprétation du texte sacré qui permettrait de relativiser l'autorité absolue de ce dernier à l'aune de celle, moins arbitraire, de la raison. Pour ce faire, il reprend le thème platonicien de la différence d'origine et de nature entre la raison et l'inspiration, ou plus largement entre la raison et l'imagination :

Les prophètes ont été doués non pas d'un esprit plus parfait, mais plutôt de la puissance d'imaginer avec plus de vivacité. Ce que les récits des Écritures enseignent aussi abondamment. Il est établi en effet que Salomon a surpassé les autres par la sagesse, mais non par un don prophétique. Des hommes emplis de prudence, Heman, Darda, Kalchol, ne furent pas des prophètes ; et au contraire, des hommes grossiers, dépourvus de toute instruction, bien plus, de simples femmes, comme Agar, servante d'Abraham, reçurent le don prophétique. Cela s'accorde en outre avec l'expérience et la Raison : en effet, ceux qui excellent par l'imagination ne sont guère aptes à la pure intellection ; et au contraire ceux qui excellent par l'entendement, et qui le mettent le plus en œuvre, ont une puissance d'imaginer plus tempérée et

---

<sup>8</sup> Platon, *La République*, trad. par Georges Leroux (Paris: Flammarion, 2004), 497-98.

*plus dominée, la tenant comme sous le joug, afin qu'elle ne se mêle pas avec l'entendement.*<sup>9</sup>

Pour saisir tout le sérieux de l'association faite par Spinoza entre la pensée rationnelle et la capacité de dominer l'imagination et de la tenir sous le joug, il faut savoir que, en plus de reconduire la critique de Platon à l'encontre de la poésie, ce geste philosophique s'inscrit aussi dans l'héritage des stoïciens. En effet, la philosophie stoïcienne insiste fortement sur la nécessité, par une décision libre relevant de la raison, de neutraliser les représentations mentales qu'impriment en nous les manifestations imprévisibles du monde extérieur. Voyons un extrait d'Épictète cité par Pierre Hadot qui énonce parfaitement ce qui est ici en jeu :

Ces représentations de l'âme, que les philosophes appellent *phantasiai*, par lesquelles l'esprit de l'homme est ému sur le moment, au premier aspect de la chose qui se présente à l'âme, ne dépendent pas de la volonté et ne sont pas libres, mais, par une certaine force qui leur est propre, elles se jettent sur les hommes pour être connues. Au contraire les assentiments, que l'on appelle *sunkatathéseis*, grâce auxquels ces représentations sont jugées, sont volontaires et se font par la liberté des hommes. C'est pourquoi lorsqu'un son terrifiant se fait entendre provenant du ciel ou d'un éboulement ou annonciateur de je ne sais quel danger, ou si quelque autre chose de ce genre se produit, il est nécessaire que l'âme du sage, elle aussi, soit quelque peu émue et serrée et terrifiée, non pas qu'il juge qu'il n'y a là quelque mal, mais en vertu de mouvements rapides et involontaires, qui devancent la tâche propre de l'esprit et de la raison. Mais le sage ne donne pas aussitôt son assentiment à de telles représentations qui terrifient son âme, il ne les approuve pas, mais il les écarte et les repousse et il lui apparaît qu'il n'y a rien à craindre en ces choses. Telle est la différence entre le sage et l'insensé : l'insensé pense que les choses sont comme elles apparaissent à la première émotion de l'âme, c'est-à-dire atroce et épouvantable, et ces premières impressions, qui semblent justifier la crainte, l'insensé les approuve par son assentiment. Mais le sage, bien qu'il ait été altéré un bref moment et rapidement dans la couleur de son visage, ne donne pas son assentiment, mais il garde la solidité et la force du dogme qu'il a toujours eu au sujet de telles représentations, à savoir qu'il ne faut pas du tout les

---

<sup>9</sup> Baruch Spinoza, *Oeuvres. Tractatus theologico-politicus 3, 3*, éd. par Fokke Akkerman, trad. par Jacqueline Lagrée et Pierre-François Moreau (Paris: Presses universitaires de France, 2012), 113. Je souligne.

craindre, mais qu'elles terrifient les hommes par une apparence fausse et par une terreur vaine.<sup>10</sup>

Les stoïciens savent bien qu'il est impossible de ne pas être affecté par les choses extérieures qui se présentent à nous, qu'il s'agisse des autres êtres humains, de la nature non humaine ou encore des événements qui constituent l'histoire. Le fait de réagir aux choses qui nous affectent de l'extérieur en créant des représentations intérieures de ces choses est une nécessité à laquelle même le plus sage d'entre les sages ne saurait se dérober, puisqu'« elles ne dépendent pas de la volonté et ne sont pas libres, mais, par une certaine force qui leur est propre, se jettent sur les hommes pour être connues ». Or ce qui distingue le sage du vulgaire, c'est l'assentiment que le vulgaire donne gratuitement aux représentations mentales qu'impriment en lui les choses extérieures, assentiment que le sage, lui, bien qu'il soit exposé comme tout le monde à l'intrusion de ces représentations, ne donnera jamais avant d'avoir fait comparaître celles-ci devant le tribunal de la raison, là où elles pourront être invalidées advenant qu'elles contredisent le jugement rendu. Ainsi Spinoza affirme que, si les prophètes parlent à maintes reprises de Dieu comme d'un être corporel ressemblant pour ainsi dire à l'être humain, c'est parce qu'ils n'examinent pas les signes que Dieu leur envoie à la lumière de la raison, mais se laissent affecter par ceux-ci comme le vulgaire, selon les stoïciens, se laisse affecter par les représentations mentales qui « se jettent sur les hommes pour être connues » :

[T]ous ceux dont la compréhension s'élève quelque peu au-dessus de la foule savent que Dieu n'a ni droite ni gauche, qu'il n'est ni en mouvement ni en repos ni en un lieu, mais qu'il est absolument infini et contient en lui toutes les perfections. C'est ce que savent ceux qui jugent des choses à partir des perceptions de l'entendement pur, *et non pas suivant la disposition que les sens externes imposent à l'imagination*.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Pierre Hadot, *Introduction aux « Pensées » de Marc Aurèle* (Librairie générale française, 2005), 175-76.

<sup>11</sup> Spinoza, *Oeuvres. Tractatus theologico-politicus* 3, 3, 167-69.

Le sage, en aucune circonstance, ne doit suivre « la disposition que les sens externes imposent à l'imagination ». Comme le rappelle Pierre Hadot : « selon Épictète, il faut dire à chaque représentation : montre-moi tes papiers. Tiens-tu de la nature la marque que doit posséder la représentation pour être approuvée<sup>12</sup> »? Il est donc normal pour Spinoza d'affirmer que, chez qui a beaucoup de raison, la capacité d'imaginer est moins vive et plus réfrénée que chez les simples d'esprit, puisque l'imagination, selon Spinoza, consiste précisément à se laisser entraîner par les représentations mentales que nous imprime le contact avec le monde extérieur, à les laisser s'emparer de nous, chose sacrilège s'il en est une aux yeux de la raison. À l'inverse, l'imagination est beaucoup plus développée chez qui — comme les poètes de Platon et les prophètes de Spinoza — se laisse entièrement traverser par les images qui « se jettent sur les hommes pour être connues », puisqu'alors elle n'est pas tenue sous le joug de la raison. C'est ainsi que Spinoza parvient à expliquer le fait que « des hommes incultes, étrangers à toute discipline, voire de simples femmes » aient pu être prophètes, et c'est aussi de cette manière qu'il parvient à contourner leur autorité, en proposant une méthode de lecture critique du texte sacré visant à filtrer leurs paroles à la lumière des critères de la raison :

Car les hommes sont ainsi faits : ce qu'ils conçoivent par l'entendement pur, ils le défendent par la raison et l'entendement seuls ; et, au contraire, les opinions qui viennent des affects et de leur âme, c'est par eux aussi qu'ils les défendent. Pour nous garder de ces confusions, libérer notre pensée des préjugés théologiques et ne pas embrasser à la légère des inventions humaines comme enseignements divins, il nous faut traiter de la vraie méthode d'interprétation.<sup>13</sup>

Tels les stoïciens face aux représentations que la nature extérieure imprime dans leur esprit, Spinoza propose une méthode d'interprétation qui consiste à ne pas donner son assentiment

---

<sup>12</sup> Hadot, *Introduction aux « Pensées » de Marc Aurèle*, 188.

<sup>13</sup> Spinoza, *Oeuvres. Tractatus theologico-politicus* 3, 3, 279.

aux paroles des prophètes rapportées dans la Bible avant d'avoir confronté ces paroles aux vérités éternelles découvertes par la raison :

Pour la formuler ici succinctement, je dis que la méthode d'interprétation de l'Écriture ne diffère pas de l'interprétation de la nature, mais lui est entièrement conforme. En effet, la méthode d'interprétation de la nature consiste principalement à mener une enquête systématique sur la nature, puis à en conclure, comme des données certaines, les définitions des choses naturelles ; de la même façon, pour interpréter l'Écriture, il est nécessaire de mener systématiquement et en toute probité une enquête historique à son sujet, puis à en conclure, par voie de conséquence légitime, comme d'autant de données et de principes certains, la pensée des auteurs de l'Écriture. De la sorte, en effet, nul ne sera en péril de s'égarer et chacun pourra argumenter sur ce qui dépasse notre compréhension avec autant de sécurité que sur ce que nous connaissons par la lumière naturelle.<sup>14</sup>

La méthode d'interprétation proposée par Spinoza constitue le premier modèle de ce que l'on appelle aujourd'hui les études littéraires. Par l'établissement d'une telle méthode, Spinoza exhorte ses contemporains à se comporter face au texte sacré comme aujourd'hui les chercheurs universitaires face aux textes littéraires, c'est-à-dire en s'armant d'abord d'un cadre de lecture fondé sur « une exacte connaissance historique », une connaissance faite « de données et de principes certains » à propos de l'auteur du texte et de ses conditions de production, ou encore, une connaissance faite de l'accumulation des interprétations du texte déjà existantes. Les comités de révision scientifique ne laissent rien passer sans avoir d'abord demandé, selon l'enseignement d'Épictète : « montre-moi tes papiers. Portes-tu la marque que doit posséder la représentation pour être approuvée? ». En un mot, il s'agit de ne jamais se laisser affecter par les représentations qui surgissent dans notre esprit au contact des textes sans s'être d'abord munis de critères permettant de filtrer ces représentations afin d'en accepter certaines et d'en rejeter d'autres. Spinoza voulait surtout combattre l'arbitraire avec lequel les autorités religieuses de son époque jugeaient

---

<sup>14</sup> Spinoza, 279-80.



de ce qui était conforme ou non aux enseignements de la Bible. Ses efforts visaient à remplacer l'autorité de l'arbitraire — qui, politiquement parlant, est toujours celle du plus fort — par l'autorité de la raison universelle aux yeux de laquelle aucun pouvoir ne peut être jugé légitime tant que la rationalité de ses fondements n'a pas été démontrée. Quoi qu'il en soit, et indépendamment du contexte historique dans lequel Spinoza a écrit son *Traité théologico-politique*, il semble que la lutte contre l'arbitraire fut longtemps (et est peut-être encore aujourd'hui) la plus grande obsession des philosophes. Socrate le premier, chez lequel, comme l'a montré Léon Chestov, la lutte contre l'arbitraire s'étend jusqu'aux pouvoirs des dieux créateurs eux-mêmes :

Dans un des premiers dialogues de Platon, la question qui nous intéresse est ainsi formulée par Socrate : « Ce qui est saint l'est-il parce qu'il est aimable aux dieux ou, au contraire, est-il aimable aux dieux parce qu'il est saint ? » ... Socrate affirme évidemment que les dieux ne sont nullement libres d'aimer ce qu'ils veulent, que les dieux, de même que les hommes, sont soumis à une loi qui exclut tout arbitraire. Le bien est autonome, ainsi que l'on s'exprime aujourd'hui. Les mortels et les immortels obéissent également aux commandements du bien.<sup>15</sup>

Que le bien, c'est-à-dire la raison, est autonome même face aux dieux, alors que les dieux, eux, ne sont pas autonomes face au bien, voilà qui est selon Chestov l'idée la plus radicale de Socrate. Radicale parce que si la raison est autonome face aux dieux, elle l'est aussi (et les stoïciens confirmeront cela après Socrate) face au monde que les dieux ont créé et face à tout ce que ce monde contient :

Quoi que possède l'homme, quoi qu'il fasse, tout cela en soi n'a aucune valeur, tant qu'il n'a pas obtenu la sanction de la raison. La raison, pour employer une comparaison de Nietzsche, c'est un pis gonflé que trait l'homme pour en obtenir le lait nourrissant. La raison est la source du bien, et ce n'est que grâce au bien que sont vivants les hommes mortels et les dieux immortels [...]. On retrouve déjà dans le bien de Socrate les idées de Platon au complet, de même que leur nature hypostasiée. Socrate, si l'on peut l'exprimer ainsi, boit son bien comme les hommes ordinaires boivent

---

<sup>15</sup> Léon Chestov, *Le pouvoir des clés*, trad. par Boris de Schloezer (Paris: Le Bruit du temps, 2010), 60-61.

de l'eau. Il le voit de ses yeux spirituels, il le tâte de ses mains spirituelles. Le bien possède pour lui une existence extérieure. Pour entrer dans l'Univers créé par Socrate, il faut renoncer à l'Univers créé par Dieu.<sup>16</sup>

Autant dans sa critique de la cité politique que dans son rejet du corps sensible, tous deux accusés de nous détourner de l'examen (rationnel) de nous-mêmes, Socrate prend sur lui l'aspiration de la raison universelle à se libérer de toute contrainte relevant de l'existence particulière, contingente et sensible. C'est à Nietzsche qu'il revient d'avoir nommé dans toute sa brutalité le jugement socratique en regard duquel le monde sensible se trouve irrémédiablement dévalué :

De tout temps, les plus grands Sages ont porté le même jugement sur la vie : elle n'a aucune valeur... Partout et toujours, ce qu'ils en disent a le même accent de doute, de mélancolie, de lassitude de vivre, de résistance à la vie. Socrate lui-même a dit, au moment de mourir : « La vie n'est qu'une longue maladie ; je dois un coq à Asclepios, le Sauveur. ».<sup>17</sup>

Partant d'une révolte contre l'arbitraire qui place les injustes au pouvoir et envoie les justes à la mort, Socrate d'abord, et ensuite Platon (que la mise à mort de son maître conduit à radicaliser sa doctrine) parviennent à un rejet du monde sensible en général, celui-ci étant constamment sujet à des phénomènes aussi imprévisibles qu'arbitraires. Et c'est bien cela qui se trouve à la source de la condamnation de la poésie par Platon. Pour celui-ci, la représentation ou mimésis ne peut être elle-même la vérité : la mimésis consiste à imiter le monde sensible alors que la vérité, elle, se situe à l'extérieur de celui-ci, dans la sphère de l'Idée, dont l'ombre seule peut se manifester dans le monde déchu. Mais le principe du mal, pour Platon comme pour Spinoza, n'est pas tant l'imitation en soi que le danger que cette imitation implique lorsque, n'ayant aucun fondement rationnel, aucun critère pouvant servir de rempart contre la violence de l'arbitraire, elle se permet de défigurer la vérité en

---

<sup>16</sup> Chestov, 61-67.

<sup>17</sup> Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, trad. par Jean-Claude Hémery (Paris: Gallimard, 1974), 80.

produisant de haïssables simulacres, symptômes d'une imagination scandaleusement libre et débridée.

C'est dans ce contexte que Gilles Deleuze, cherchant à mettre au jour le secret de la hiérarchie platonicienne, établit une distinction entre deux types d'imitation : l'icône, qui a l'Idée pour modèle et qui tire sa légitimité de cette dernière, et le simulacre, qui n'a aucun modèle pour fonder sa légitimité :

La grande dualité manifeste, l'Idée et l'image, n'est là que dans ce but : assurer la distinction latente entre les deux sortes d'images, donner un critère concret. Car, si les copies ou icônes sont de bonnes images, et bien fondées, c'est parce qu'elles sont douées de ressemblance. [...] Considérons maintenant l'autre espèce d'images, les simulacres : ce à quoi ils prétendent, l'objet, la qualité, etc., ils y prétendent par en dessous, à la faveur d'une agression, d'une insinuation, d'une subversion, « contre le père » et sans passer par l'Idée. Prétention non fondée, qui recouvre une dissemblance comme un déséquilibre interne.<sup>18</sup>

Ce qui entache d'une faute si grave les représentations mentales qui affectent l'esprit sans avoir reçu la sanction de la raison est leur absence de fondement. Si les images dont l'apparition est rendue possible par un relâchement momentané ou permanent de la raison sont aux yeux de Platon si détestables, c'est à cause de leur difformité fondamentale, de cette « dissemblance » par rapport au fondement unique et immuable, dissemblance qu'elles recouvrent comme un « déséquilibre interne » et qui caractérise toute image qui ose apparaître sans avoir d'abord demandé un laissez-passer à la raison. Autrement dit, le mécanisme de contrôle par lequel le philosophe doit filtrer les représentations que font naître en lui le contact avec l'extérieur consiste essentiellement à modeler ces représentations pour leur conférer une ressemblance avec l'Idée. Inversement, les représentations qui se faufilent entre les mailles du filet de la raison sont éternellement

---

<sup>18</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Éditions de Minuit, 2009), 296.

marquées par la hideur qui accable toute chose osant exister en dehors de cette ressemblance. Les images difformes produites par le déploiement arbitraire de l'imagination ayant échappé un instant au contrôle de la raison, voilà ce que j'appelle des figures, ou encore, des représentations défigurées, ce qui revient pour moi au même. La figure, au sens où je l'entends, doit donc être distinguée des acceptions du terme faisant référence à la rhétorique comme technique du discours. Comme l'ont noté Deleuze et Guattari : « Les figures esthétiques (et le style qui les crée) n'ont rien à voir avec la rhétorique. Ce sont des sensations : des percepts et des affects, des paysages et des visages, des visions et des devenirs<sup>19</sup> ». Je pourrais aussi me référer à la définition de la figure proposée par Jean-Marie Klinkenberg dans le *Dictionnaire du littéraire*, définition qui écarte le dispositif rhétorique consistant à substituer un sens figuré au sens propre, afin de mettre en lumière des aspects moins connus et plus mystérieux de la figure :

La figure rhétorique est traditionnellement envisagée comme un dispositif de substitution : on parle d'un « sens figuré » venant se substituer au « sens propre ». Mais en fait, cela ne convient que pour éclairer certaines figures de mots. Plus globalement, la figure est un dispositif d'adjonction, qui vise à obliger le récepteur à ne pas se satisfaire d'un ou de plusieurs des éléments présents à la surface de l'énoncé (ce que le Groupe  $\mu$  appelle le « degré perçu ») et à produire un ensemble d'interprétations qui vient se superposer à ce « degré perçu » (et forme le degré « conçu »). La figure suscite donc une superposition dialogique et non une simple substitution. L'effet rhétorique provient en effet de l'interaction dialectique entre le degré perçu et le degré conçu. Cet effet concerne à la fois le sujet de l'énoncé, puisqu'il y imprime son style (c'est l'éthos des Anciens) et son destinataire, dont les connaissances et les dispositions (le pathos) sont modifiées par la figure.<sup>20</sup>

Ce que Klinkenberg appelle « l'interaction dialectique entre le degré perçu et le degré conçu » concerne l'effet toujours imprévisible et arbitraire que produit la figure sur le

<sup>19</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris: Éditions de Minuit, 1991), 177-78.

<sup>20</sup> Paul Aron et Marie-Andrée Beaudet, éd., *Le dictionnaire du littéraire* (Paris: Presses Universitaires de France, 2010), 227.

pathos de ses destinataires présents ou futurs. La figure, autrement dit, implique un va-et-vient perpétuel entre la réception passive d'un contenu sensible (effet produit sur le pathos) et la production par l'imagination d'un nouveau contenu spirituel (juxtaposition de nouvelles significations à celles perçues immédiatement). Celui qui produit la figure est donc l'instigateur d'un processus qui lui échappe forcément, puisque ce processus présuppose l'intervention de tous ceux qui seront affectés par cette figure à l'avenir. Je suis affecté par une chose ou un événement extérieur, et cela fait naître en moi une image mentale, une figure. Or les implications de celle-ci me dépassent, puisque d'autres personnes pourront ensuite être affectées par elle. S'abandonnant à l'imagination qui, auprès des figures comme auprès des soubresauts de la nature, se déploie sauvagement, elles pourront alors déclencher une nouvelle chaîne d'images mentales dont les résultats seront aussi impossibles à prévoir que le sont les catastrophes qui s'abattent sur le monde périssable, inconstant et par conséquent peu fiable de l'expérience sensible. C'est seulement en vertu de cette absence de fondement abhorrée par Platon, de cette monstrueuse dissemblance par rapport au modèle immuable de l'Idée, que la figure est capable de déclencher cette chaîne d'interprétations sans cesse renouvelées au fil du temps et des lectures. De ce qui fut modelé pour ressembler au fondement absolu que la raison revendique si ardemment, on ne tire jamais rien d'inattendu, jamais rien d'imprévisible, puisque tout arbitraire en est exclu. Mais la figure, quant à elle, à l'instar de la réalité sensible dont l'inconstance et l'arbitraire attirent le mépris des philosophes, ne peut échapper à sa transfiguration continuelle. Et cette transfiguration n'est pas l'affirmation d'une dissemblance par rapport à une figure initiale qui servirait de modèle à transgresser, mais simplement la poursuite d'un processus dont l'essence même est de ne pas ressembler

au modèle idéal fourni par la raison. La figure ne se trouve pas au commencement d'un mouvement qui déboucherait sur la dissemblance, elle est le mouvement même de la dissemblance par rapport à l'Idée, mouvement qui est toujours déjà commencé et qu'on ne peut jamais complètement interrompre.

La figure est une défiguration de l'immuable et de ce qui demeure égal à soi-même. Elle est le surgissement de l'arbitraire, de la vie en convulsions — la vie en tant qu'exception, en tant que miracle inexplicable — au sein d'un univers totalement administré par les lois inébranlables de la raison, où tout ce qui est exceptionnel doit périr :

L'apparition des choses particulières, et principalement des êtres vivants bien entendu, est considérée comme une audace impie, dont leur mort, leur destruction est considérée comme la juste rétribution. L'idée de la naissance et de la destruction est le point de départ de la philosophie grecque. Dans l'être même de l'homme la pensée découvrait quelque chose qui ne devait pas être, un vice, une maladie, un péché, et, conformément à cela, la sagesse exigeait que ce péché soit tué dans sa racine, elle exigeait autrement dit le renoncement à l'être individuel qui, ayant un commencement est condamné irrévocablement à avoir une fin.<sup>21</sup>

La figure, par son rapport à la raison, se rapproche de la vie, non pas de la vie de l'espèce, de la nature perçue comme un Tout ou de quelque autre idée générale, mais la vie particulière, individuelle, qui ne surgit que pour ensuite disparaître et regagner l'unité indifférenciée de la nature d'où elle surgira à nouveau, aussi têtue qu'impuissante face à la mort. Tandis que la raison, elle, dans son rapport à la figure, se tient du côté de ce qui est éternel, ce qui n'a ni commencement ni fin, ce qui, n'ayant rien en commun avec la vie, n'est effectivement pas soumis à la lente destruction qui pèse sur les vivants. Certes, ce qui est déjà mort ne risque pas de connaître le sort de ceux qui, de manière inexplicable, furent animés par un souffle de vie qui en fit des personnes, mais qui finira inévitablement par

---

<sup>21</sup> Léon Chestov, *Kierkegaard et la philosophie existentielle: vox clamantis in deserto*, trad. par Tatiana Rageot et Boris de Schloezer (Paris: Vrin, 1998), 11.

s'échapper d'eux. Pour le dire crûment : la représentation domestiquée par la raison ressemble à la mort. Comme l'écrivent Adorno et Horkheimer : « La raison qui supprime la mimésis n'est pas simplement sa contrepartie. Elle est elle-même mimésis : mimésis de la mort<sup>22</sup> ». Et Platon, qui écrit dans le *Phédon* que le but de la philosophie est de se préparer à mourir, finira par identifier pleinement celle-ci aux lois générales et dépourvues de toute vie individuelle de la géométrie. Le grave défaut de la vie individuelle — ce qui en elle insupporte à tel point les philosophes qu'ils sont prêts à la sacrifier au néant — c'est qu'on ne peut pas s'y fier : tant qu'elle n'a pas été assujettie au contrôle de la raison qui seule sait départager les représentations vraies des simulacres, elle demeure profondément et douloureusement suspecte. Benjamin Fondane, alors qu'il aborde le doute méthodique mis en œuvre par Descartes au début de ses *Méditations métaphysiques*, propose une image frappante de cette suspicion de la philosophie envers la vie :

[Descartes] était plongé dans une existence prodigieuse et il alla chercher une preuve, une preuve cartésienne, qu'il existait, lui, Descartes! Il décida par conséquent d'effectuer auparavant la réduction phénoménologique et de douter de tout, comme si celui qui doutait n'était pas toujours celui dont on doutait. Il mit tout en suspens, tout, sauf le « Je », et, par miracle, il retrouva ce « Je » intact, lorsque tout se fut évanoui. Mais le « Je » de Descartes, — ce « Je » perdu et retrouvé — était-ce encore le « Je » de l'homme naïf? Était-ce encore un « Je » existant ou était-il devenu un « Je » pensant — car de cela dépendait, en somme, que sa découverte portât sur un monde *existant* ou sur un monde pensé. De l'évidence vécue passionnément par la conscience de l'homme naturel, restait-il encore quelque chose dans l'évidence objective? La certitude profonde, passionnée, qui accompagne la perception spontanée dans la conscience naïve, n'est-elle qu'un ornement sans plus dont l'évidence objective qui s'en passe peut se passer sans danger — ou, tout au contraire, fournit-elle un élément important de la qualification de l'évidence, une dimension en quelque sorte?<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Horkheimer et Adorno, *La dialectique de la raison*, 70.

<sup>23</sup> Benjamin Fondane, *La conscience malheureuse* (Lagrasse : [Paris]: Verdier ; Non lieu, 2013), 55-56.

Qu'il soit Platon, Spinoza, Descartes ou un autre, le philosophe ne se laisse pas impressionner par la vie telle qu'elle surgit lors du contact avec les représentations qui l'affectent, c'est-à-dire telle qu'elle surgit dans la « certitude profonde, passionnée, qui accompagne la perception spontanée dans la conscience naïve ». Le philosophe, qui se méfie de cette certitude, a tôt fait de l'accuser d'imposture et de lui opposer une autre certitude, plus fiable celle-là, puisqu'ayant reçu la sanction de la seule chose qui est incréée et par conséquent éternelle et toujours égale à elle-même, c'est-à-dire la raison. Mais, demande Fondane, que reste-t-il, dans cette certitude retrouvée et raffermie, de la violence imprévisible et incontrôlable des affects, dont la certitude naïve et passionnée se faisait le véhicule? Il n'en reste rien, puisque la certitude objective, on l'a vu, ne peut être obtenue qu'une fois éliminée toute possibilité d'arbitraire, qu'une fois écartée pour de bon la menace d'un Dieu trompeur qui pourrait se soustraire aux lois de la raison : « une loi, si énigmatique, si lourde qu'elle soit, *vaut toujours mieux que l'arbitraire*<sup>24</sup> ». Et au nom de cette loi, doit : « renoncer à l'Univers créé par Dieu<sup>25</sup> », c'est-à-dire renoncer au monde des choses qui naissent et qui périssent, le monde de l'expérience sensible particulière et contingente, bref le monde de la création, en opposition à la raison incréée découverte par la philosophie. Mais qu'importe au philosophe si, en rejetant ce monde, il se voit obligé de renoncer à la vie qui y demeure fatalement attachée. Cela vaut toujours mieux, affirmerait-il sans broncher, que de concéder son assentiment intérieur à l'erreur et à l'absurdité! L'existence naïve et passionnée de Descartes, celle d'avant le doute méthodique, a beau être une « existence prodigieuse », il n'en demeure pas moins que le fait de croire en la réalité d'une telle existence avant d'avoir obtenu la confirmation de la raison est aussi

---

<sup>24</sup> Chestov, *Le pouvoir des clés*, 61.

<sup>25</sup> Chestov, 67.



risible que de croire aux anges et aux miracles. De même, les figures qui naissent dans l'esprit du sujet affecté par les soubresauts du monde extérieur ont beau être le véhicule d'un prodigieux déploiement de l'imagination, le fait de se laisser entraîner par ce déploiement au mépris du contrôle de la raison, pour le sage, revient quand même à s'abêtir. C'est avec le sang-froid de qui s'est formé à l'école de cette antique sagesse que Paul Valéry affirme : « J'aimerais infiniment mieux écrire dans une entière lucidité quelque chose de faible, que d'enfanter à la faveur d'une transe un chef-d'œuvre d'entre les plus beaux<sup>26</sup> ». Et qui donc, sinon les imbéciles et les fous, continuerait de s'accrocher à une expérience que la raison a démasquée comme une erreur, une contradiction logique, une absurdité? Si cela était aussi simple, il est probable qu'en effet, personne sinon les imbéciles et les fous ne songerait à remettre en question ce jugement sans appel prononcé par la raison. Or, comme Épictète nous l'apprend, cette certitude passionnée qui assaille l'être humain à travers le surgissement des affects, le sage a beau la réfuter, lui opposant les arguments les plus implacables, il n'est pas en son pouvoir de la faire taire pour de bon. Même le plus sage d'entre les sages ne peut empêcher les choses qui se présentent à son âme de l'affecter violemment. Son seul pouvoir — or pour le sage, c'est le seul pouvoir qui compte — est de refuser son assentiment intérieur à ces affections qui l'assiègent en les réfutant sur le plan de la raison. Mais aucune réfutation logique, jamais, n'abolira le choc provoqué par les affects. Têtue, et comme sourde aux démonstrations implacables de la raison, la vie disqualifiée revient toujours frapper à la porte :

[S]'il peut y avoir contradiction de discours à discours, d'idée générale à idée générale, d'expérience interne à expérience externe, il ne peut y avoir contradiction entre une expérience interne, vivante, de Pascal, de Saint-Jean de la Croix, de Dostoïevski ou de Rimbaud, et les *démonstrations logiques*

---

<sup>26</sup> Paul Valéry, *Lettre sur Mallarmé* (Paris: Gallimard, 1928), 25.

(quoique remarquables) de Platon, de Leibniz ou de Hegel. Que valent ces démonstrations, les plus admises, dès que l'on quitte le domaine de la Philosophie de l'Histoire? Le domaine des « gens instruits », pour le domaine des gens « ignorants, misérables, sans liberté » — mais vivants? Depuis que le monde existe, bien qu'elles aient été mille fois remarquablement réfutées, les mêmes questions reviennent sur le tapis, se posent avec la même acuité, frappent aux mêmes portes, avec la même insolence, et s'en retournent dans l'oubli, repoussées, mais non vaincues, quitte à revenir à nouveau, demain, après-demain, jusqu'au jour où, peut-être, il ne se trouvera plus personne pour les réfuter. Je vous accorde que cela n'est pas une *preuve* de l'authenticité de ces questions ; mais m'accorderez-vous que c'en est une de l'impuissance des « démonstrations remarquables<sup>27</sup> »?

Les « démonstrations remarquables » de la raison sont impuissantes dans la mesure où elles ne peuvent vaincre les affects sur le terrain des affects, en les empêchant une fois pour toutes de se déployer librement. Tout ce que les « démonstrations remarquables » peuvent faire, c'est refuser toute validité au terrain lui-même, et s'en détourner avec mépris, en continuant d'entretenir l'illusion — qui relève d'un aveuglement difficile à expliquer venant de ceux qui se font un point d'honneur de voir toujours clair — selon laquelle les principes s'appliquant sur le terrain de la raison ont nécessairement force de loi sur celui des affects. Dostoïevski, dans *L'adolescent*, pose le problème de manière claire et limpide :

[P]our beaucoup de gens, la conclusion logique se transforme parfois en un sentiment des plus puissants, qui envahit tout l'être et qu'il devient très difficile de chasser ou de transformer. Pour guérir un homme de ce genre, ce qu'il faut, c'est changer le sentiment lui-même, ce qui n'est possible que si on le remplace par un autre, qui aurait la même force.<sup>28</sup>

Remplacer un affect par un autre affect qui aurait la même force, voilà une tâche en face de laquelle la raison, toute gonflée d'orgueil est-elle, se trouve complètement démunie. Si le fait qu'elle repose sur une vérité incréée lui garantit l'autonomie face au monde de la

---

<sup>27</sup> Fondane, *La conscience malheureuse*, 52.

<sup>28</sup> Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *L'adolescent*, trad. par André Markowicz (Acte Sud, 1998), 105.

génération et de la corruption, c'est aussi cela qui la rend impuissante lorsqu'il s'agit de créer quelque chose de nouveau. Ce n'est pas pour rien que Deleuze et Guattari, alors qu'ils tentent de définir la philosophie comme une activité créatrice, se voient obligés de recourir à la notion de « personnage conceptuel », empruntant à la littérature la puissance de l'affect qui, dans la pensée rationnelle, est douloureusement absente. Si, donc, la raison incréée échappe à la destruction continuelle à laquelle sont soumis les êtres et les affects individuels, et si elle s'autorise, sur une telle base, à condamner ces êtres et ces affects, il n'est pas en son pouvoir de mettre fin à leur mouvement perpétuel à travers la naissance et la mort. Les figures qui, au fil de leur perpétuelle relecture, apparaissent et disparaissent sans cesse dans l'esprit humain, repoussées, aussitôt surgies, par les réfutations implacables de la raison, sont des questions sans cesse répétées, mais jamais comprises, des questions qui se présentent comme des revendications de la vie jamais complètement vaincue, des questions qui reviendront, « demain, après-demain, jusqu'au jour où, peut-être, il ne se trouvera plus personne pour les réfuter ». Il y a lieu de se défier de la croyance selon laquelle l'accès à la vérité serait le privilège des idées générales inentamées par les contingences de l'expérience sensible :

Les idées apparaissent aux philosophes sous l'aspect d'un arc-en-ciel au-dessus d'une chute d'eau : l'arc-en-ciel demeure immobile, immuable, tandis que l'eau jaillit, se brise et s'évapore en poussière. Où faut-il chercher l'essence des choses, est-ce dans ces éclaboussures, dans ces gouttes qui naissent et disparaissent, ou bien dans l'arc-en-ciel? À quoi doit s'appliquer notre pensée? Ainsi posait-on la question, en perdant de vue que l'arc-en-ciel passe aussi, il cessera d'exister quand le soleil se couchera, tandis que les goûtes d'eau demeurent, bien qu'elles disparaissent beaucoup plus vite de notre champ de vision. Ces gouttes qui apparaissent et s'évanouissent avec une telle rapidité sont, en somme, plus éternelles que l'arc-en-ciel ; bien qu'elles se suivent les unes les autres et disparaissent, elles ne périssent cependant pas, mais ne font que changer de place.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Chestov, *Le pouvoir des clés*, 277.

La croyance en la supériorité de l'arc-en-ciel sur les gouttes de pluie désigne cette idée, si fortement enracinée dans l'esprit humain, selon laquelle ce qui dure, ce qui se maintient à travers l'histoire, serait supérieur à ce qui est éphémère et sujet aux ravages du temps. Les philosophes ont toujours considéré que la vérité était du côté de ce qui demeure hors de l'histoire et qui permet de l'expliquer de l'extérieur, et non du côté de ce qui est sans cesse enseveli par cette histoire qui dévore si bien les individus qu'on ne doit pas s'étonner du culte que lui vouent ceux qui considèrent l'individuel comme un outrage à la raison. La raison — c'est du moins ce qu'elle prétend — est située hors de l'histoire, dans la mesure où les idées générales, comme l'arc-en-ciel avec les gouttes de pluie, surplombent le terrain historique sur lequel les êtres particuliers ne cessent de naître et de périr. Or l'arc-en-ciel, une fois le soleil couché, sombrera lui aussi dans le néant. Et les idées générales, même si c'est beaucoup plus lentement que les empires et ceux qui meurent pour les bâtir, périront elles aussi tôt ou tard. Les figures, pour leur part, surgissent, disparaissent et ressurgissent dans l'imagination comme les humains et leurs empires dans l'histoire, c'est-à-dire de manière imprévisible et arbitraire, sans qu'il soit possible de les extraire du mouvement de destruction et de renaissance continuelle des choses qu'on appelle le temps. Mais comme les gouttes de pluie qui, « bien qu'elles se suivent les unes les autres et disparaissent, ne périssent cependant pas, mais ne font que changer de place », peut-être les figures possèdent-elles plus d'éternité que les idées générales. Peut-être le fait qu'elles soient dans l'histoire et non au-dessus d'elle (comme principe permettant de l'expliquer) est-il cela même qui leur confère une certaine forme d'éternité. Un tel soupçon a toujours existé.

Aristote lui-même, pourtant l'un des plus ardents défenseurs des idées générales, écrit :

De ce qui a été dit résulte clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu, mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se

produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité. En effet, la différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose, mais elle vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi on peut s'attendre. Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général, c'est telle ou telle chose qu'il arrive à tel ou tel de dire ou de faire, conformément à la vraisemblance ou à la nécessité ; c'est le but visé par la poésie, même si par la suite elle attribue des noms aux personnages. Le particulier, c'est ce qu'a fait Alcibiade, ce qui lui est arrivé.<sup>30</sup>

Cette citation de la *Poétique* est troublante à plusieurs égards pour qui identifie la figure esthétique au particulier et la pensée philosophique au général. La poésie, écrit Aristote, « dit le général », tandis que l'histoire « dit plutôt le particulier ». Que peut-il y avoir de commun entre la figure et le général, s'il est vrai qu'elle présuppose un nombre infini de lectures et de relectures dont la nature dépend toujours du déploiement individuel de l'imagination qui se trouve affectée ? Ce qui dépend de l'intervention arbitraire et par conséquent imprévisible de l'imagination est contraire à la tendance de la raison à formuler des idées générales pouvant servir de modèle éternellement fiable. En un mot, la figure est trop imprévisible pour accéder au général et à l'universel. Mais le général, dans la citation d'Aristote, désigne précisément l'ouverture de la figure à un avenir échappant toujours au moment de sa création : « la différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose, mais elle vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi on peut s'attendre ». La figure dirait donc ce à quoi l'on peut s'attendre, c'est-à-dire ce qui n'est pas encore arrivé. Mais quoi, la figure dirait donc l'avenir ? Et de surcroît, ce serait là ce qui la rend « plus philosophique et plus noble que l'histoire » ? Comment un élève de Platon peut-il affirmer une telle chose ? Ce dernier n'a-t-il pas le plus grand mépris pour le don de voyance ? N'écrit-il pas, dans le *Timée* :

---

<sup>30</sup> Aristote, *Poétique*, trad. par Michel Magnien (Librairie générale française, 2014), 98.

Voici un indice qui suffit à montrer qu'un dieu a donné la divination pour prendre la place de la raison humaine, lorsqu'elle n'intervient pas; en effet, un être humain parvient à la divination inspirée et vraie non pas lorsqu'il est dans son bon sens, mais lorsque sa faculté rationnelle se trouve entravée dans le sommeil ou lorsqu'il l'a perdue par l'effet de la maladie ou de l'enthousiasme.<sup>31</sup>

Les visions prophétiques sont incluses par Platon dans la même catégorie que les inspirations des poètes : toutes deux sont imputables à des forces qui dépossèdent de sa raison l'individu inspiré et que ce dernier, par conséquent, ne peut aucunement contrôler. C'est pourquoi il est inutile d'opposer des arguments rationnels au sujet dont s'est emparée la puissance de l'inspiration : quand bien même l'entendement pur de celui-ci serait convaincu par les arguments en question, là où l'inspiration affirme ses droits, les « démonstrations remarquables » de la raison sont frappées d'impuissance. Mais c'est aussi pour cela que le philosophe refuse l'idée que ce qui relève de l'inspiration puisse accéder à l'universel. L'expérience dont le sujet inspiré est le siège, parce qu'elle coupe celui-ci de la raison par laquelle il participe au monde des arguments, des preuves et des réfutations logiques, ne peut pas être généralisée. Les idées générales appartiennent au domaine de la raison et non à celui de l'inspiration. Or Aristote persiste et affirme que la poésie, parce qu'elle dit ce qui n'est pas encore arrivé, participe au général, à l'universel. Certes il ne veut pas dire par là que la poésie prédit l'avenir à la manière des voyants. Il veut dire plutôt que la poésie, bien qu'elle soit ancrée dans le particulier, incarnant des êtres individuels et contingents, imitant des réalités sensibles fugaces et éphémères, créant des simulacres qui sont seulement l'ombre de la vraie réalité, que la poésie donc, bien qu'elle soit ancrée dans le particulier, consiste à le *mettre en scène de manière à faire apparaître ce qu'il contient d'universel*. L'histoire, pour Aristote, ne s'occupe que du particulier : « Le particulier, c'est

---

<sup>31</sup> Platon, *Timée*, trad. par Luc Brisson (Garnier Flammarion, 1992), 186.

ce qu'a fait Alcibiade, ce qui lui est arrivé ». La poésie, quant à elle, « même si par la suite elle attribue des noms aux personnages », s'occupe d'abord et avant tout de ce qui ne peut pas être réduit à un être particulier pris dans la contingence de conditions historiques, sociales, culturelles et politiques précises. Je rappelle en quoi consiste la méthode d'interprétation de laquelle Spinoza donna une première formulation rigoureuse et qui servit ensuite de modèle aux études littéraires :

Pour interpréter l'Écriture, il est nécessaire de mener systématiquement et en toute probité une enquête historique à son sujet, puis à en conclure, par voie de conséquence légitime, comme d'autant de données et de principes certains, la pensée des auteurs de l'Écriture.<sup>32</sup>

À en croire ce qu'écrit Aristote, une telle méthode, si elle nous donne accès à l'histoire du texte, risque en même temps de nous priver de toute une dimension de celui-ci, la dimension qui s'oppose à l'histoire et fait du texte un objet proprement poétique. La figure est une manifestation sensible, particulière et historiquement conditionnée de ce qui est suprasensible, générale et au-delà de tout historicisme. Comme le montre la critique de la poésie formulée dans l'*Ion* de Platon, toute figure présuppose la rencontre entre un être particulier et une force mystérieuse qui s'impose à lui de l'extérieur, le déposédant de sa raison et le remplissant d'un souffle inconnu, que Platon appelle l'inspiration. Si dans chaque figure est impliquée l'expérience sensible particulière et contingente — l'imagination se trouvant affectée étant toujours l'imagination d'un individu particulier, aussi déposédé de sa raison soit-il — aucune figure ne peut être pensée sans que ne soit aussi pris en compte le souffle inconnu qui, comme la vie insufflée par Dieu dans le corps d'Adam, transcende tous les corps particuliers ainsi que le temps au sein duquel ces corps surgissent pour ensuite disparaître. C'est dans la mesure où la figure véhicule ce souffle

---

<sup>32</sup> Spinoza, *Oeuvres. Tractatus theologico-politicus* 3, 3, 281.

universel qu'elle dit « ce à quoi on peut s'attendre », c'est-à-dire ce qui n'est pas encore arrivé, ou encore, ce que les conditions historiques particulières et contingentes dans lesquelles le souffle s'est incarné ne permettent pas encore de voir. En effet, si la poésie parle de choses qui ne sont pas encore arrivées, mais auxquelles on peut s'attendre, pourquoi ne pourrait-elle pas aussi parler de choses qui ne sont pas encore arrivées, mais auxquelles personne ne s'attend? Aristote ne va pas jusque là, et de toute manière, déterminer ce qu'il en aurait dit n'est pas important ici. Ce qui importe est de comprendre que la figure n'est jamais épuisée par l'ici et maintenant de son apparition, qu'elle est toujours ouverte sur un avenir imprévisible et susceptible d'entraîner une relecture, une transfiguration d'un passé que le point de vue de l'historicisme pensait à tort avoir maîtrisé pour de bon.

### **Figure et temporalité**

Dans son texte intitulé *Sur le concept d'histoire*, Walter Benjamin écrit :

N'est-ce pas autour de nous-mêmes que plane un peu de l'air respiré jadis par les défunts? [...] C'est donc à nous de nous rendre compte que le passé réclame une rédemption dont peut-être une tout infime partie se trouve être placée en notre pouvoir. Il y a un rendez-vous mystérieux entre les générations défuntes et celles dont nous faisons partie nous-mêmes. Nous avons été attendus sur terre.<sup>33</sup>

Dans l'air que nous respirons aujourd'hui se trouve un peu de l'air respiré par ceux qui vivaient autrefois. Au cœur du présent surgit parfois un souffle provenant d'un passé duquel on se croyait naïvement à l'abri, un souffle nous apportant la signification d'un indice qui attendait patiemment d'être déchiffré, et dont la révélation transfigure l'image que nous avons jusqu'alors du passé. Cette phrase sur l'air respiré par les défunts résume

---

<sup>33</sup> Walter Benjamin, *Écrits français* (Paris: Gallimard, 2003), 433.



bien la théorie de l'histoire de Benjamin, qui se démarque en ce qu'elle refuse catégoriquement la tendance de l'historicisme à présupposer l'existence d'un principe situé à l'extérieur de l'histoire et permettant de la raconter comme une série de faits se déroulant à l'intérieur d'un temps homogène et vide (bref un temps non historique). Le point de vue confortable de qui contemple le passé sans risquer d'être atteint par ses soubresauts est ce que Benjamin dénonce dans l'historicisme. Benjamin s'attaque à la prétention qu'a l'historien d'être à l'abri du passé sous prétexte que ce dernier serait temporellement révolu. C'est que l'histoire, comme le souffle de l'air respiré communément par des êtres que des siècles séparent, n'a rien de temporel. Pour Benjamin, n'est historique que ce qui vient interrompre la succession temporelle vide et homogène que l'historicisme appelle l'histoire :

L'artisan de la connaissance historique est, à l'exclusion de tout autre, la classe opprimée qui lutte [...]. Les classes révolutionnaires ont, au moment de leur entrée en scène, une conscience plus au moins nette de saper par leur action le temps homogène de l'histoire.<sup>34</sup>

Connaître l'histoire n'est pas connaître ce qui s'est passé de manière à pouvoir l'intégrer dans une succession temporelle cohérente. Connaître l'histoire, c'est connaître les forces qui font voler en éclats la succession temporelle des événements, en alimentant la discontinuité irréductible — celle entre les vainqueurs et les vaincus — que cette succession masque derrière la fiction de la continuité. Pour trouver l'histoire, il faut défier la loi de l'irréversibilité du temps et oser un face à face avec les morts dans l'ici et maintenant de « l'image dialectique » qui surgit en un éclair pour briser l'abstraction du temps linéaire : « Seul un historien, pénétré de l'idée qu'un ennemi victorieux ne va même pas s'arrêter devant les morts — seul cet historien-là saura attirer au cœur même des

---

<sup>34</sup> Benjamin, 439-40.

événements révolus l'étincelle d'un espoir<sup>35</sup> ». Les choses révolues tout autant que les choses qui ont duré sont mises en jeu dans le combat de l'historien tel que le conçoit Benjamin. Les morts tout autant que les vivants demandent à être sauvés. Sauver les morts, c'est-à-dire donner toute son attention à ce qui est sans cesse enseveli par la succession temporelle des choses, plutôt qu'aux idées générales toujours égales à elles-mêmes, mais vides et homogènes. Sauver les morts, c'est-à-dire considérer, comme Chestov, que « les gouttes qui apparaissent et s'évanouissent avec une telle rapidité sont, en somme, plus éternelles que l'arc-en-ciel ». Mais surtout, sauver les morts veut dire être toujours prêt à « capter une image du passé comme elle se présente au sujet à l'improviste et à l'instant même du danger suprême<sup>36</sup> ». L'historien, selon Benjamin, doit être toujours prêt à accueillir en lui le souffle qui provient d'autrefois et qui, pour un bref instant, fait de lui le véhicule de l'image authentique du passé :

L'image authentique du passé n'apparaît que dans un éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant. La vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept de la vérité en matière d'histoire. Il s'appuie bien plutôt sur le vers de Dante qui dit : c'est une image unique, irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle.<sup>37</sup>

Saisir l'image vraie du passé ne veut pas dire lire ce passé à travers le filtre d'une méthode d'interprétation s'imaginant posséder celui-ci sous la forme d'une masse de faits pétrifiés et à l'abri de leur transfiguration. Saisir l'image vraie du passé veut dire se laisser posséder par le souffle d'autrefois qui est transmis par les figures, se faisant ainsi le véhicule de leur rédemption. Benjamin, dans une section du *Livre des passages* où il esquisse sa théorie de

---

<sup>35</sup> Benjamin, 436.

<sup>36</sup> Benjamin, 436.

<sup>37</sup> Benjamin, 435.

l'histoire, affirme que cette théorie, en opposition aux représentations temporelles de l'histoire, est figurative :

La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée. Et le fait de parvenir à la lisibilité représente certes un point critique déterminé dans le mouvement qui les anime. Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée. Avec lui, la vérité est chargée de temps jusqu'à en exploser. (Cette explosion, et rien d'autre, est la mort de *l'intention*, qui coïncide avec la naissance du véritable temps historique, du temps de la vérité.) Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative.<sup>38</sup>

Terry Cochran aborde ce volet à tout le moins mystérieux de la théorie de l'histoire de Benjamin et dégage ses implications pour la conception moderne de la figuration :

For Benjamin, history is not an event, not a subject unfolding itself in time, and it is not controlled or generated by agents, even omniscient ones. Rather, it is a process of figuration characterized by its historicity and readability. [...] The historical subject acts or, rather, reacts in the face of an unpredictable relationship between the present and past.<sup>39</sup>

Les figures sont des manifestations à la fois sensibles et spirituelles de cette relation imprévisible entre le présent et le passé, des manifestations qui doivent être lues avant de disparaître à jamais, et dont la lisibilité dépend de la capacité du sujet à réagir à

<sup>38</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*, trad. par Jean Lacoste (Paris: Les Édition du Cerf, 2002), 479-80.

<sup>39</sup> Terry Cochran, *Twilight of the Literary: Figures of Thought in the Age of Print* (Cambridge ; London: Harvard University Press, 2005), 96.

l'imprévisible, à se laisser posséder par ce qui le dépasse, possession que Benjamin, quant à lui, appelle : « la mort de l'intention<sup>40</sup> » :

In Benjamin, the birth of historical time corresponds to the death of intention. Intention anchors the customary historical premise that agency, with its attendant willfulness, can be located in a subject, even if that subject is eternal rather than flesh and blood. This historical time distinguishes itself from the temporality of representational history because it is discontinuous, leads to no sure future, and cannot be grasped in a developmental narrative.<sup>41</sup>

La figure n'est pas une représentation de l'histoire, elle est le surgissement de l'histoire qui déstabilise la succession temporelle à l'origine de nos représentations. Tout dispositif représentationnel, au moins depuis la définition fondatrice de la mimésis formulée par Platon, présuppose en effet deux choses sans le concours desquelles on ne peut guère parler de représentation. D'abord, la représentation demande l'action volontaire d'un sujet capable de distinguer, par les seules forces de la raison autonome, entre le vrai et le simulacre. Ensuite, la représentation doit tenir place à l'intérieur d'une succession temporelle permettant d'établir une distinction — calquée sur le modèle avant-après — entre l'original et la copie. Si la représentation est temporelle et appartient au sujet rationnel, la figure, elle, est historique et participe de l'imprévisible, de cet arbitraire qui offense tant les philosophes, et avec raison, puisqu'il déstabilise la continuité temporelle et la hiérarchie intérieure du sujet sur lesquelles repose l'ordre qu'ils chérissent. La représentation, selon les enseignements de Platon, implique l'existence d'un modèle tout prêt d'avance et auquel il s'agirait pour les images de ressembler le plus possible, un modèle par rapport auquel les images existent comme le présent par rapport au passé immobile et intouchable imaginé par l'historicisme. Au contraire la figure, plus mise en

---

<sup>40</sup> Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. par Sibylle Muller (Paris: Flammarion, 1985), 41.

<sup>41</sup> Cochran, *Twilight of the Literary*, 97.

scène que représentation, installe des éléments au sein d'une configuration ouverte que n'épuise jamais l'ici et maintenant de l'installation. Tandis que la représentation subordonne la figure au concept, la mise en scène — lieu de la rencontre de l'esprit et du texte à travers « l'interaction dialectique entre le degré conçu et le degré perçu<sup>42</sup> » — constitue un cadre pour l'expression de sa puissance imprévisible et illimitée. S'il est vrai que les figures « ne parviennent à la lisibilité » qu'à une époque encore à venir et dont l'avènement est impossible à prévoir par celui ou celle qui met la figure en scène dans les conditions historiques qui sont les siennes, alors la prétention de contrôler le sens des figures en se basant sur un modèle qui les précéderait temporellement est non seulement vaine, mais nous éloigne de surcroît de la vérité de celles-ci.

Cette ouverture de la figure à l'inconnu, le fait que sa vérité ne puisse se déployer qu'à travers ce que Benjamin appelle « l'actualisation », est précisément ce qui la rend plus universelle et plus éternelle que les idées générales vénérées par la raison. C'est parce qu'elle conduit à « comprendre l'actualité comme la face cachée de l'éternité, celle qui est nichée dans l'histoire, et relever l'empreinte de cette face cachée<sup>43</sup> » que la figure constitue une manière d'envisager la vérité irréductible aux idées générales des philosophes. Aussi enfoncée soit-elle dans la boue des conditions particulières et contingentes d'une expérience sensible condamnée à disparaître avec le temps, la figure est toujours liée, envers et contre toute temporalité linéaire, à l'avènement lointain de sa lisibilité. La représentation, quant à elle, malgré sa ressemblance avec le modèle éternel de la raison, demeure enfermée à l'intérieur des limites que ce modèle doit nécessairement établir afin

---

<sup>42</sup> Aron et Beaudet, *Le dictionnaire du littéraire*, 227.

<sup>43</sup> Gershom Scholem, dans Stéphane Mosès, *L'ange de l'histoire: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, 481 (Paris: Gallimard, 2006), 203.

de se libérer des affections qui ne dépendent pas de son jugement libre et autonome. Cela conduit à soupçonner que, en vertu d'un étrange renversement, ce que les philosophes considèrent comme universel, éternel, autonome, libre, est cela même qui se laisse enfermer dans le cadre étroit du modèle qu'ils ont établi d'avance, alors que ce qui fait exploser les limites de ce cadre, ils l'appellent le particulier, l'individuel, l'éphémère, le non libre.

Rappelons ce que dit Deleuze à propos de la critique platonicienne du simulacre : « la grande dualité manifeste, l'Idée et l'image, n'est là que dans ce but : assurer la distinction latente entre les deux sortes d'images<sup>44</sup> ». Les deux sortes d'images, c'est-à-dire l'icône, qui est dotée de ressemblance avec le modèle immuable de la raison, et le simulacre, qui défigure l'icône par sa dissemblance avec tout modèle établi. Mais on pourrait aussi bien dire : les deux sortes d'images : la représentation et la figure. Le passage de l'une à l'autre dépend du moment où l'image du passé « se présente au sujet à l'improviste et à l'instant même du danger suprême <sup>45</sup> ». En effet, si le sujet peut capter la figure avant qu'elle ne s'évanouisse à jamais, il peut aussi en faire une nouvelle icône, une nouvelle représentation au sens de Platon, la livrant ainsi aux autorités qui veillent à ce que l'histoire des vainqueurs ne soit pas perturbée. C'est là le danger suprême dont parle Benjamin. Tandis que la « mort de l'intention » qui survient avec la naissance du temps historique accumulé dans la figure dépossède le sujet de la maîtrise de lui-même, la représentation, au contraire, résulte d'un durcissement du sujet, d'un renforcement de la raison autonome décidant pour elle seule ce à quoi elle donne son assentiment. Les stoïciens l'ont bien montré : nul ne peut se prémunir complètement des images l'affectant

---

<sup>44</sup> Deleuze, *Logique du sens*, 296.

<sup>45</sup> Benjamin, *Écrits français*, 436.

de l'extérieur, puisque « par une certaine force qui leur est propre, elles se jettent sur les hommes pour être connues<sup>46</sup> ». Or le sage — les stoïciens nous l'ont aussi appris — ne se laisse pas impressionner par cette intrusion en lui de l'inconnu, et a vite de fait de ramener ce dernier à ce qui est déjà connu par la raison, pour ensuite expulser le reste. La production de représentations visant à gérer rationnellement les figures qui assaillent l'esprit est le meilleur moyen qu'ont trouvé les sages pour réduire l'inconnu au connu. Le dispositif représentationnel, en ce qu'il opère des distinctions hiérarchiques — entre la raison et l'imagination, l'original et la copie, l'éternel et le périssable, le présent et le passé — est ce qui permet de maîtriser la prolifération arbitraire d'images qui constituent l'esprit humain. La figure, quant à elle, est ce qui vient constamment défaire l'illusion de la ressemblance avec un modèle idéal qui, comme le passé révolu présumé par l'historicisme, attendrait dans un repos perpétuel que l'on se réfère à lui comme au critère de tous les critères.

La figure est le cheval de Troie de notre citadelle intérieure, et la raison en est la gardienne toujours débordée par les ingénieuses manœuvres de l'ennemi. Face aux figures qui se jettent sur nous pour être connues, nous sommes condamnés à produire des représentations qui nous donnent l'illusion de pouvoir les gérer rationnellement, illusion que l'explosion du temps historique accumulé dans les figures dissipe en même temps qu'elle fait voler en éclats le temps linéaire de la représentation. Au moment de telles explosions, l'humain s'oublie et se laisse inspirer par le souffle de la figure, renonçant à la vérité intentionnelle — la vérité humaine, trop humaine, obtenue par qui se conforme au modèle idéal de la raison — pour entrer dans la mort de l'intention, royaume d'une vérité

---

<sup>46</sup> Hadot, *Introduction aux « Pensées » de Marc Aurèle*, 175-76.

qui dépasse le sujet, mais qui peut-être, pour cela même, lui rend davantage justice que la raison des philosophes. S'il est vrai, comme je veux le montrer, qu'il existe une pensée propre au littéraire, c'est en vue de cette vérité étrangère à tout critère vérificationniste qu'une telle pensée se déploie. Autrement dit, c'est dans la mesure où il vit de cette vie abhorrée des philosophes que le littéraire participe à la pensée et à la connaissance. Le fait d'expliquer les figures littéraires à partir du dispositif représentationnel nous prive donc de cette connaissance, puisque cela revient à les penser à l'aune de critères — ceux de la raison philosophique — qui se sont déployés et qui se déploient encore en vue de censurer la vérité qui respire librement en elles.

### **Figure et personnage conceptuel**

Deleuze et Guattari, en démontant la critique platonicienne du simulacre, cherchent précisément à renverser ce dispositif représentationnel qui domine la tradition critique occidentale depuis Platon. Conséquemment, ils ne leur viennent pas à l'idée d'exclure le poète de la cité ou de déclarer les figures ennemies du savoir et de la vérité. Au contraire, ils ne demandent qu'à penser avec les figures et à partir d'elles. Aussi, avec l'idée du « personnage conceptuel », ils proposent une nouvelle manière d'articuler le littéraire et la pensée philosophique :

L'art ne pense pas moins que la philosophie, mais il pense par affects et percepts. Ce qui n'empêche pas que les deux entités passent souvent l'une dans l'autre, dans un devenir qui les emporte toutes deux, dans une intensité qui les co-détermine. La figure théâtrale et musicale de Don Juan devient personnage conceptuel avec Kierkegaard [...].<sup>47</sup>

Plutôt que d'expliquer la relation entre l'art et la philosophie, comme je le fais dans ce chapitre, à l'aune des efforts acharnés que les philosophes ont déployés pour censurer les

---

<sup>47</sup> Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, 68.



figures, la notion de personnage conceptuel vise à montrer que les deux se mélangent, se déterminent et se complètent mutuellement. Déchirés entre leur héritage philosophique et leur fascination vis-à-vis de la puissance du littéraire, Deleuze et Guattari proposent, pour ainsi dire, une politique de collaboration. D'un côté, le philosophe Kierkegaard a besoin de la figure esthétique qu'est Don Juan pour penser par et à travers elle, et de l'autre, Don Juan a besoin du philosophe pour devenir un personnage conceptuel. Mais pourquoi le philosophe a-t-il besoin des figures pour penser? Selon Deleuze et Guattari, les personnages conceptuels « opèrent les mouvements qui décrivent le plan d'immanence de l'auteur, et interviennent dans la création même de ses concepts<sup>48</sup> ». Le plan d'immanence de l'auteur, pour Deleuze et Guattari, est l'image que la pensée a d'elle-même et à partir de laquelle elle se déploie en tant que pensée, une image qui, en délimitant le chaos de la vie, constitue un territoire dans lequel le penseur s'installe pour penser. Cette image de la pensée, dont le personnage conceptuel est la fonction, se situe à mi-chemin entre ce que Deleuze et Guattari appellent le plan esthétique et le plan conceptuel, ou encore, à mi-chemin entre la certitude naïve, qui relève des présupposés subjectifs et des affects, et la certitude objective qui relève de la raison :

Le cogito de Descartes est créé comme concept, mais il a des présupposés. Ce n'est pas comme un concept en suppose d'autres [...] Ici, les présupposés sont implicites, subjectifs, préconceptuels, et forment une image de la pensée : tout le monde sait ce que signifie penser. Tout le monde a la possibilité de penser, tout le monde veut le vrai... Y a-t-il autre chose que ces deux éléments : le concept, et le plan d'immanence ou image de la pensée qui va être occupé par des concepts de même groupe (le cogito et les concepts raccordables)? Y a-t-il autre chose, dans le cas de Descartes, que le cogito créé et l'image présupposée de la pensée? Il y a effectivement autre chose, un peu mystérieux, qui apparaît par moments, ou qui transparait, et

---

<sup>48</sup> Deleuze et Guattari, 65.

qui semble avoir une existence floue, intermédiaire, entre le concept et le plan conceptuel, allant de l'un à l'autre.<sup>49</sup>

Le concept de cogito, comme tout concept, ne sort pas du néant, mais est créé à partir de présupposés implicites, subjectifs et préconceptuels, bref à partir de la vie individuelle, contingente et arbitraire, cette vie qui, on l'a vu, ne possède aucune justification capable de satisfaire la raison qui s'en défie. Mais on a vu aussi que, si la raison n'a aucun mal à réfuter les prétentions de cette vie qui précède le concept, la convainquant d'erreur et d'absurdité, la forçant à se retirer, honteuse et terrifiée, hors du domaine de la liberté et de l'universel, elle est en mesure ni de la supprimer ni de la créer. Le penseur, aussi assuré soit-il des droits que la raison possède sur les affects, est condamné à penser à travers et à partir d'eux, quand même ce serait toujours contre eux. Voyant cela davantage comme une possibilité que comme une limitation de la pensée, Deleuze et Guattari essayent d'en tirer le meilleur parti. Comme les autres philosophes, ceux-ci veulent conserver la séparation entre le déploiement imprévisible de l'imagination qui se produit au contact des figures et la pensée en tant que telle. Certes, « l'art ne pense pas moins que la philosophie », mais il ne pense pas comme elle. Il pense « par affects et percepts », alors que la philosophie, elle, pense par concepts. Toutefois, plutôt que de concevoir l'activité du philosophe en opposition aux affects et aux figures qui les véhiculent, Deleuze et Guattari proposent au philosophe de *devenir ceux-ci* : « C'est le destin du philosophe de devenir son ou ses personnages conceptuels, en même temps que ces personnages deviennent eux-mêmes autre chose que ce qu'ils sont historiquement, mythologiquement ou couramment [...]»<sup>50</sup>. Le philosophe trouve une seconde vie chez les personnages conceptuels avec lesquels il se

---

<sup>49</sup> Deleuze et Guattari, 63.

<sup>50</sup> Deleuze et Guattari, 66.

confond dans le processus de la pensée. De leur côté, l'imagination et les affects, ou plutôt les figures esthétiques qui les véhiculent, sont élevés par ce devenir-personnage du philosophe à la dignité du concept. Kierkegaard devient Don Juan et Don Juan devient une pensée conceptuelle. On peut comprendre que le philosophe ait besoin d'emprunter aux figures la vie particulière que lui refusent les idées générales. Or ce qui est plus difficile à comprendre, et que Deleuze et Guattari n'expliquent pas, c'est pourquoi, au juste, s'il est vrai qu'il « ne pense pas moins que la philosophie », l'art aurait-il besoin d'être élevé par le philosophe à la dignité du concept? Et avant même de poser cette question, il faudrait se demander ce qui reste, dans les personnages conceptuels qui servent de seconde vie aux philosophes, de cette pensée « par affects et percepts » qui appartient aux figures esthétiques. À cette dernière question, on trouve dans le texte de Deleuze et Guattari une réponse claire : « Les personnages conceptuels sont des penseurs, *uniquement des penseurs*, et leurs traits personnalistiques se joignent étroitement aux traits diagrammatiques de la pensée et aux traits intensifs des concepts<sup>51</sup> ». Si le philosophe qui devient Don Juan reste un philosophe, Don Juan, lui, une fois devenu concept, n'est plus Don Juan, mais un pantin dont chaque trait se moule aux conclusions de la raison. Appeler « personnage conceptuel » une figure qui est devenue un concept, c'est

faire un peu comme ces romanciers qui affublent les marionnettes qu'ils ont créées d'une imitation des passions d'autrefois comme de parures à bon marché et qui font agir leurs personnages, lesquels ne sont pourtant rien de plus que les rouages du mécanisme qu'ils ont mis au point<sup>52</sup>.

Le regard que le philosophe désireux d'intégrer la littérature à sa pensée pose sur les figures est une idéologie qui le trompe en masquant le fait que la vie qui respirait en elles n'existe

---

<sup>51</sup> Deleuze et Guattari, 67. Je souligne.

<sup>52</sup> Theodor W. Adorno, *Minima moralia: réflexions sur la vie mutilée*, trad. par Éliane Kaufholz-Messmer et Jean-René Ladmiral (Paris: Payot & Rivages, 2003), 9.

plus. Cette pensée des affects que Deleuze et Guattari attribuent aux figures esthétiques, loin de trouver sa réalisation dans le personnage conceptuel, est laissée de côté par le devenir-personnage du philosophe. C'est le destin de nombreuses politiques de collaboration, faute d'avoir su regarder la guerre en face, de renforcer le statu quo qu'il s'agissait d'ébranler.

Abondamment commentée par les plus illustres représentants de la philosophie occidentale, la figure particulière qui est l'objet de cette thèse, la figure d'Ulysse, aurait certainement pu être qualifiée de personnage conceptuel par Deleuze et Guattari. Or la question que je pose concernant cette figure n'est pas de savoir comment les philosophes s'y sont pris pour en faire un concept, mais plutôt de savoir ce que cette tentative d'appropriation par la philosophie nous dit à propos de la pensée des affects qui appartient en propre à la figure et que le processus par lequel celle-ci devient un personnage conceptuel laisse derrière lui. Cette question trouve sa justification principale dans la nature même de la figure étudiée, qui, comme je vais le montrer, se démarque en ce qu'elle met en scène cette pensée des affects. Plutôt que d'interpréter l'abondance des discours philosophiques qui, au XX<sup>e</sup> siècle, portent sur la figure d'Ulysse en évoquant la redoutable efficacité dont les philosophes font preuve lorsqu'il s'agit d'élever le littéraire au concept, je vais tenter de l'expliquer par la participation de cette figure à une pensée qui n'est pas la pensée philosophique, mais dont les philosophes ont néanmoins besoin — et plus que toute autre chose peut-être — une pensée dont ils se nourrissent tout en la réprimant, qu'ils vampirisent depuis toujours et en toute impunité, à savoir la pensée littéraire. J'espère ainsi montrer qu'Ulysse n'est pas un concept, un instrument permettant de concevoir quelque chose par la pensée dans le but de produire de nouvelles connaissances, mais plutôt une

figure, une projection mentale permettant de penser l'inconnu, l'imprévisible, l'inconcevable.

## Chapitre 2 : La figure d'Ulysse dans l'*Odyssée*

Le différend entre la pensée littéraire et la raison philosophique désigne une opposition entre deux façons de lire les textes. D'un côté se trouve la lecture qui présuppose le primat de la raison sur le texte, qui consiste à ne pas se laisser impressionner par ce qu'on lit, et qui demande qu'on lise le texte comme les stoïciens lisent la nature, c'est-à-dire sans se laisser affecter par lui, ou plutôt, en soumettant les affects provoqués par son contact à une évaluation rationnelle qui aura vite fait de les disqualifier. Le primat de la raison sur le texte, ici, est décisif, puisqu'il pose un cadre clairement délimité, constitué par des critères infaillibles et contraignants, qui permettent de gérer la prolifération des figures entraînée par le déploiement arbitraire de l'imagination. L'autonomie de la raison par rapport au texte est la garantie du philosophe, ce qui lui permet, pourrait-on dire, de lire en toute sécurité.

Rappelons ce que dit Spinoza à propos de la méthode qu'il prescrit pour lire la Bible :

[P]our interpréter l'Écriture, il est nécessaire de mener systématiquement et en toute probité une enquête historique à son sujet, puis à en conclure, par voie de conséquence légitime, comme d'autant de données et de principes certains, la pensée des auteurs de l'Écriture. De la sorte, en effet, nul ne sera en péril de s'égarer et chacun pourra argumenter sur ce qui dépasse notre compréhension avec autant de sécurité que sur ce que nous connaissons par la lumière naturelle.<sup>53</sup>

Le modèle idéal fourni par la raison préserve le philosophe du péril de la lecture. Si cette dernière engage une expérience entachée d'arbitraire et de contingence, la raison, elle, est intouchable puisqu'éternelle : elle est le rocher sur lequel viennent se briser les vagues de de l'affect. Dans cette optique, il faut donc toujours juger le texte à partir de la raison, et ne jamais juger la raison à partir du texte. Ce primat de la raison sur le texte, chez Spinoza,

---

<sup>53</sup> Spinoza, *Oeuvres. Tractatus theologico-politicus* 3, 3, 281.

prend la forme précise du primat de l'histoire. Une enquête historique visant à conclure de manière certaine des principes concernant la pensée des auteurs du texte, telle est la meilleure défense de la raison contre les assauts — répétés à chaque nouvelle lecture — de l'imagination.

L'autre lecture, source de ce péril qui menace de perdre la conscience du penseur endurci, consiste au contraire à se laisser affecter par le texte, à prendre au sérieux le déploiement de l'imagination que déclenche sa lecture et qui rend possible son actualisation dans le présent du lecteur au-delà de toute méthode établie d'avance, à plus forte raison la méthode historiciste. Cette façon de lire est parfaitement désignée par la cible que choisit Spinoza dans le *Traité théologico-politique*, puisqu'elle est historiquement liée au développement de la tradition biblique. Contrairement à la tradition philosophique, celle-ci présuppose le primat du texte sur la raison. Dans cette optique, le texte, entendre ici le texte sacré, est la vérité révélée, alors que la raison, elle, n'est qu'une procédure, certes utile et nécessaire, mais incapable de découvrir la vérité par elle-même. Les lois éternelles et souveraines de la raison incréée, hostiles à tout arbitraire, doivent donc se plier — ô scandale! — à une exception, celle que constitue le texte sacré, ce miracle de la matérialisation, par l'écriture et dans les conditions immanentes du monde créé, d'une transcendance inaccessible à ce monde. Comme l'a montré Spinoza à travers sa critique des prophètes, le texte sacré, s'il se veut intemporel, s'inscrit en vérité dans une multitude de facteurs contingents relevant du contexte historique dans lequel il a été écrit ainsi que de la situation historiquement déterminée de ses auteurs. Or, plutôt que d'y voir une contradiction logique, la tradition biblique fait de ce statut problématique du texte sacré le principe même du dispositif de lecture qu'elle met de l'avant. La vérité est révélée à

l'humanité dans un texte écrit à une époque et dans des conditions historiques particulières, mais il s'agit quand même de *toute la vérité*, c'est-à-dire de la vérité universelle et valable pour tous les temps. Par conséquent, en plus de sa dimension historique liée à ses conditions de production et à la situation particulière de ses auteurs, le texte possède aussi une dimension universelle, qui transcende les contraintes historiques au sein desquelles il a été écrit. Mais comment cette transcendance peut-elle se manifester, si l'événement que constitue la révélation de la vérité dans un texte ne se produit qu'une seule fois dans l'histoire? Comment un seul texte, et de surcroît historiquement situé, peut-il s'appliquer à tous les temps et à toutes les époques? À travers la lecture précisément, par l'actualisation que permet la relation constamment renouvelée entre le texte et un lecteur particulier. Si le texte contient une vérité valable pour tous et pour tous les temps, alors il s'adresse toujours à *moi qui en fais la lecture*, peu importe à quel point de l'histoire je me trouve. Dans cette optique, il est bien loin de la vérité, celui qui est convaincu qu'il ne pourra lire adéquatement qu'après avoir rejeté loin de lui, comme une erreur à réfuter, l'intensité des expériences affectives provoquées par le texte. Le fait que je puisse être touché par un texte écrit à une époque qui n'est pas la mienne est justement ce qui donne à ce texte une dimension universelle. Comme l'écrit Terry Cochran dans *De Samson à Mohammed Atta : foi, savoir et sacrifice humain*, le fait d'être affecté par le texte, dans la tradition biblique, désigne quelque chose de très concret, c'est-à-dire la capacité de pleurer à la lecture de celui-ci :

[D]ans l'optique chrétienne et universalisante — un Dieu, un globe — le sacré se manifeste auprès des individus au moyen des larmes, ce débordement du corps, spontané ou prévu, involontaire ou désiré du fond du cœur [...]. *Encore plus que porteurs de l'histoire, qu'inscriptions des commandements divins, les textes sacrés sont pleurants* ; ils survivent, comme des ruines, actuellement tombées dans l'oubli, d'une connexion



ténue, mais incassable, à la transcendance, à ce qui demeure insaisissable en soi. [...] Au sens figuré, les larmes baignent l'âme, mais elles sont réelles et ce qui les produit, la grâce qui les provoque, leur source, se trouve dans l'Écriture, le pilier textuel de l'époque. C'est dans la lecture du sacré, de la textualité sacrée, à savoir dans la *lectio divina*, qu'elles coulent, que le lecteur en subit les effets. À travers l'Écriture, l'humain rencontre quelque chose qui le dépasse et l'appelle, l'émeut.<sup>54</sup>

La pratique de lecture véhiculée par la tradition biblique pose une double exigence. D'une part, elle nécessite la capacité d'être ému à la lecture d'un texte, émotion qui manifeste la rencontre entre l'humain et la transcendance qui le dépasse et le dépossède de sa maîtrise de soi. D'autre part, elle implique la survivance des textes dans l'histoire, le maintien d'une connexion incassable entre les textes en ruines, lourdement abîmés par le passage du temps, et la transcendance située au-delà du temps et de l'histoire. Ce qui rend possible la rencontre entre un texte écrit à un certain point de la progression horizontale du temps et un lecteur situé à un autre point, fort éloigné, de cette progression est la verticalité de la transcendance située hors de l'histoire, du point de vue de laquelle le temps linéaire n'existe pas. Les larmes provoquées par la lecture sont la manifestation sensible et transitoire de l'éternité de ce point de vue qui échappe à l'humain et qu'il ne peut connaître que sous la forme d'un débordement. Comme l'écrit Émile Cioran : « les larmes prêtent un caractère d'éternité au devenir, elles le sauvent<sup>55</sup> ». Elles sont la forme transitoire de l'éternité. Ainsi, de la même manière que, selon Spinoza, la maîtrise des affects par la raison est liée à la capacité de replacer le texte dans les limites posées par les conditions historiques de sa production, pour la tradition biblique, le débordement de la raison par les affects est lié à l'actualisation du texte dans un avenir qui transcende ces conditions. Ouvrir le texte à la

---

<sup>54</sup> Terry Cochran, *De Samson à Mohammed Atta: foi, savoir et sacrifice humain* (Montréal: Éditions Fides, 2007), 72-73.

<sup>55</sup> E. M. Cioran, *Œuvres* (Paris: Gallimard, 1995), 320.

possibilité de son actualisation dans l'avenir, c'est caractériser la lecture comme expérience affective à tout moment susceptible de venir troubler la paix obtenue de haute lutte par la raison :

Cette sensibilité, accompagnée par son expression lacrymale, permet ou, mieux encore, rend inévitable l'intrusion de l'extérieur qui prend la forme d'un discours, d'un récit, des images pénétrant, subrepticement et immédiatement, les défenses de la personne. Les larmes résultent d'une intervention dans l'esprit et ceux qui sont les plus susceptibles de pleurer [...] n'ont pas de carapace ; mais ils sont aussi plus proches de l'éternel, de la transformation perpétuelle qui ne se fige pas dans le statu quo.<sup>56</sup>

Ce dispositif de lecture hérité de la tradition biblique, même à présent que la transcendance a été éclipsée par la raison scientifique moderne, continue d'orienter les efforts de l'esprit humain pour comprendre son rapport aux textes dans lesquels il s'extériorise. Gadamer a montré que, bien qu'elle suive une logique immanente qui exclut l'existence d'un point de vue divin situé hors de l'histoire, l'herméneutique telle qu'elle s'est développée au XX<sup>e</sup> siècle a beaucoup en commun avec la conception de la lecture véhiculée par la tradition biblique :

Le véritable sens d'un texte, tel qu'il s'adresse à l'interprète, ne dépend précisément pas de ces données occasionnelles que représentent l'auteur et son premier public. Du moins, il ne s'y épuise pas. Car la situation historique de l'interprète et, par conséquent, la totalité du cours objectif de l'histoire contribuent sans cesse à le déterminer. [...] Désormais le temps n'est plus d'abord l'abîme qu'il faut franchir parce qu'il sépare et éloigne ; il est, en réalité, le fondement qui porte l'advenir (*Geschehen*) dans lequel le présent plonge ses racines. La distinction des périodes n'est donc pas un obstacle à surmonter. Dans l'hypothèse naïve de l'historicisme, il fallait bien au contraire se transposer dans l'esprit de l'époque, penser selon ses concepts, selon ses représentations, et non selon sa propre époque, pour atteindre de cette façon à l'objectivité historique.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Cochran, *De Samson à Mohammed Atta*, 74-75.

<sup>57</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, trad. par Jean Grondin (Paris: Éditions du Seuil, 1996), 318-19.

Ce que Gadamer appelle ici « l'objectivité historique » désigne l'effacement de l'imagination subjective déclenchée par la lecture devant les lois immuables déduites de l'histoire et s'appliquant au texte de manière définitive, le préservant ainsi de toute possibilité d'actualisation par des lectures ultérieures. Du point de vue de Gadamer, la naïveté de cette conception consiste en ce qu'elle ne tient pas compte du fait que la vérité d'un texte est déterminée non seulement par les conditions historiques de sa production, mais également par celles de ses lectures et de ses interprétions subséquentes. L'histoire, que l'historicisme situe exclusivement à l'origine du texte, est un processus qui traverse le texte et l'engage dans un devenir aussi imprévisible que l'est celui des affaires humaines en général. Obnubilé par l'histoire de la production du texte, l'historicisme oublie que le texte est lui-même historique, et qu'il est donc lui aussi sujet aux transformations, aux bouleversements, aux crises qui affectent tout ce qui se trouve dans l'histoire. Et l'histoire des transformations, des bouleversements et des crises qui affectent un texte n'est rien d'autre que l'histoire de ses lectures et de ses interprétations successives. Faute de se trouver à l'extérieur du temps et d'accéder ainsi à un point de vue englobant la totalité de l'histoire, l'humain n'a d'autre recours que de plonger, en lisant les textes, dans le fleuve d'un devenir imprévisible puisque se présentant comme une suite de ruptures et de soubresauts causés par la rencontre entre l'imagination subjective et l'écriture, rencontre dont les larmes sont la manifestation la plus concrète. Dans cette optique, la réinterprétation la plus tardive d'un texte communique avec l'origine de celui-ci à l'intérieur d'une relation qui exclut la prédominance de l'un des deux termes sur l'autre, relation que Benjamin, on l'a vu, résume en définissant la figure comme « ce en quoi l'Autrefois rencontre le

Maintenant dans un éclair pour former une constellation<sup>58</sup>». Et lorsque Benjamin affirme que la relation de l'Autrefois avec le Maintenant « n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative », il défend une conception qui, à plusieurs égards, est redevable à la tradition biblique. Erich Auerbach, dans *Figura*, a montré que les fondateurs du Christianisme, pour résoudre la contradiction entre la situation historiquement déterminée du texte sacré et sa dimension intemporelle, ont dû développer une théorie figurative de l'histoire :

D'un recueil de lois et d'une histoire nationale d'Israël, nous avons dit que l'interprétation figurative avait transformé l'Ancien Testament en une série de figures du Christ et de la Rédemption. [...] Sous cette forme, et dans ce contexte qui en excluait la dimension nationale et culturelle juive, l'Ancien Testament pouvait être assimilé par les peuples celtes et germaniques ; il devenait l'un des constituants de la religion universelle du Salut [...].<sup>59</sup>

En interprétant le texte de l'Ancien Testament, incarné dans des institutions historiques et dans un contexte national particulier, comme une préfiguration du message mondial et universel porté par le Christ, les pères de l'Église ont mis en place un dispositif de lecture établissant les grandes lignes de la pensée littéraire moderne, fondée sur la dialectique entre la dimension historiquement située des textes et l'accès à l'universel ouvert par leur dimension figurative. Ce dispositif et ses implications pour la manière dont on lit les textes ont posé les termes d'une opposition qui, bien que détachée de ce contexte historique particulier, continue aujourd'hui de hanter la pensée littéraire :

Toute l'interprétation figurative est gouvernée par le grand thème paulinien de l'antagonisme entre Loi et grâce, entre œuvres et foi ; l'ancienne Loi est abolie et dépassée, elle n'est qu'ombre et τύπος, son observation est devenue inutile et pernicieuse depuis que le Christ, par son sacrifice, a apporté l'accomplissement et la délivrance ; ce n'est pas l'observance de la Loi qui justifie le chrétien, mais la foi ; tandis que l'Ancien Testament, dans la

<sup>58</sup> Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, 479-80.

<sup>59</sup> Erich Auerbach, *Figura*, trad. par Diane Meur (Paris: Macula, 2003), 59-63.

valeur de loi que lui donnent les juifs et le judaïsme, est la lettre qui tue, les vrais chrétiens sont les serviteurs de la nouvelle alliance, de l'esprit qui donne vie. Telle est la doctrine de Paul ; et l'ancien pharisien et élève de Gamaliel va passionnément chercher, dans l'Ancien Testament même, de quoi étayer son opinion. [...] C'est ainsi que son esprit, dans lequel la foi conciliait de manière exemplaire pragmatisme politique et talent littéraire, transforma l'idée juive de la résurrection messianique de Moïse en un système figuratif, dans lequel le ressuscité accomplit et abolit tout à la fois l'œuvre du précurseur ; et si l'Ancien Testament y perdait sa force de loi et son originalité historique et culturelle, il y gagnait une nouvelle actualité dramatique et concrète.<sup>60</sup>

La *figura*, en opposant la lettre qui tue à l'esprit qui donne vie, présuppose le pouvoir d'actualisation appartenant au lecteur qui, s'étant reconnu visé par une figure du passé, se donne le droit d'en faire une lecture nouvelle, insufflant la vie à un texte mortifié par sa réduction à une signification définitive. L'interprétation figurative de l'histoire, loin de se réduire au débat d'ordre religieux sur le rapport entre l'Ancien et le Nouveau Testament, engage une certaine façon de concevoir l'enchevêtrement de l'écriture et de l'esprit qui est imbriquée à la pensée littéraire, du moins lorsque celle-ci ne se soumet pas entièrement aux critères de la raison présidant à l'institutionnalisation des textes. La lettre qui tue, c'est l'élucidation rationnelle du texte considéré comme loi inflexible face aux expériences intérieures provoquées par la lecture et face à l'exigence de renouvellement du texte que ces expériences posent, c'est l'institution et l'autorité, la gestion et l'encadrement des figures par la raison. L'esprit qui donne vie, c'est l'acte spirituel établissant une liaison entre le texte et son lecteur sans passer par la médiation des institutions temporelles qui gèrent les figures, c'est le souffle de l'inspiration qui possède le lecteur dont l'imagination subjective, en retour, transfigure le texte et, rétablissant son caractère provisoire, l'ouvre à

---

<sup>60</sup> Auerbach, 59-62.

un avenir au-delà des lois humaines, trop humaines, qui domestiquent la puissance du littéraire.

C'est au cœur de la tension entre les deux types de lectures décrits ci-haut que la figure d'Ulysse, en tant que figure traversant la tradition occidentale, trouve son Ithaque véritable. L'*Odyssee* a longtemps été et est encore aujourd'hui un objet de prédilection pour le premier type de lecture, celui qui présuppose le primat de la raison sur le texte. Il suffit pour s'en convaincre de consulter les bibliographies d'études critiques portant sur l'œuvre d'Homère. Celles-ci regorgent d'articles hyperspécialisés portant sur des points de détails du poème homérique, tels que « Les rites de l'hospitalité », « Proper Behavior in the *Odyssey* », « The Suitor's Take : Manners and Powers in Ithaka », « Metal Working in Homer », « Spinning and Weaving, Ideas of Domestic Order in Homer »... et je pourrais continuer longtemps encore. Le texte assujéti à la connaissance historique est certes clair, transparent, et par conséquent, plus rien de décisif ne peut être affirmé à son sujet : tout a déjà été décidé, compris, élucidé. Toutefois, au grand bonheur des critiques, il y aura toujours un détail qui n'ait pas encore fait l'objet d'une étude, toujours une chose, aussi infime soit-elle, qui n'ait pas encore été constatée, à plus forte raison dans un poème aussi riche en détail que l'est celui d'Homère. Cette constatation sans fin de ce qui se trouve dans le texte est la conséquence directe du type de lecture qui présuppose le primat de la raison. La raison procède par accumulation. Après avoir posé des principes solides à partir d'une connaissance historique du texte, après avoir fourni au texte, selon la méthode de Spinoza, des balises permettant de le lire sans péril, la raison est libre, à partir de ces principes, de déduire autant de données qu'elle le souhaite. Ainsi est-il possible, sans jamais dire quoi que ce soit de nouveau à propos d'un texte, c'est-à-dire sans jamais en offrir une

interprétation inédite, de décliner à l'infini les caractéristiques que fait apparaître son analyse dans le cadre des limites qui lui sont imposées par la raison historique. Cette méthode, comme toute la philosophie rationaliste telle qu'elle fut développée par les Grecs et amenée à sa réalisation la plus parfaite par le système géométrique de Spinoza, est fondée sur les sciences positives. Comme l'écrit Max Horkheimer :

La théorie est l'accumulation du savoir, ordonnée de façon à permettre une description aussi approfondie que possible des faits. Poincaré compare la science à une bibliothèque qui doit infiniment s'agrandir. La physique expérimentale joue le rôle du bibliothécaire chargé des achats : elle enrichit le savoir en lui procurant l'information. La physique mathématique — la théorie des sciences de la nature au sens le plus strict — a pour tâche d'établir le catalogue, sans lequel, en dépit de toutes ses richesses, la bibliothèque serait inutilisable.<sup>61</sup>

Tel fut pendant longtemps le modèle des études littéraires institutionnalisées. Constaté, décrire, accumuler, classer, cataloguer, voilà en quoi consiste la plus grande partie du travail de ceux qui font l'histoire de la littérature. Et cette histoire ne compte probablement pas de bibliothèque plus poussiéreuse que celle des études critiques portant sur les poèmes homériques. Mais la discipline de l'histoire littéraire, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, traverse une période de déclin qui, aujourd'hui, est devenue manifeste :

Dans la conjoncture actuelle, alors que les institutions littéraires semblent destinées à gérer leur déclin inévitable, le désir de souligner le savoir du littéraire prend la forme de discours critiques et, plus particulièrement, historiques, qui glosent et organisent des ouvrages dits littéraires. C'est-à-dire que les études littéraires privilégient des narrations qui s'approprient l'apparence d'une objectivité scientifique et se propagent dans les revues encouragées et subventionnées par les institutions du savoir. Les experts dans les domaines littéraires — qui sont devenus les gestionnaires par excellence des banques de données — inventorient et dissèquent les manifestations littéraires du passé ou archivent le présent dans l'espoir de sauver les maigres restes d'une ère révolue.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Max Horkheimer, *Théorie traditionnelle et théorie critique*, trad. par Claude Maillard et Sibylle Muller (Gallimard, 1974), 15-16.

<sup>62</sup> Terry Cochran, *Plaidoyer pour une littérature comparée* (Québec: Éditions Nota bene, 2008), 81.

Le déclin de l'histoire littéraire est en même temps l'échec du type de lecture qui présuppose le primat de la raison sur l'expérience affective de la rencontre avec le texte. Seul ce qui est mort peut être disséqué. Et si les experts sont condamnés à disséquer les textes littéraires du passé, c'est à cause de leur adoration pour la lettre qui tue et de leur mépris pour l'esprit qui donne vie : « La dimension horizontale, caractérisée par l'accumulation incessante de faits interchangeable, avale la projection verticale et le discours littéraire n'abrite plus aucun appel à la transcendance [...]»<sup>63</sup> ». Or l'interprétation figurative, dont la puissance dépend de l'esprit qui donne vie, est liée à un texte unique parmi les textes, à savoir la Bible, et il ne va pas de soi qu'on peut la plaquer telle quelle sur l'*Odyssee*. À ce sujet, Auerbach écrit :

On peut analyser Homère, comme nous nous y sommes efforcés ici, on ne peut pas en proposer une interprétation. Bien après la naissance de ces poèmes, la pensée allégorique s'est aussi essayée sur eux, mais sans résultat. Homère résiste à un tel traitement ; les interprétations ne peuvent être que forcées et arbitraires, elles ne se cristallisent pas en une doctrine homogène qui se dégagerait des poèmes [...]. Il en va tout autrement dans les narrations bibliques [...]. En elles s'incarnent la doctrine et la Promesse, qui leur sont indissolublement unies. C'est pourquoi elles possèdent un arrière-plan et sont obscures ; elles contiennent un deuxième sens, caché. Dans l'histoire d'Isaac, ce n'est pas seulement l'intervention de Dieu au commencement et à la fin, mais aussi les éléments de fait et la psychologie des personnages qui restent obscurs, simplement suggérés, mystérieux. C'est pourquoi un tel récit exige une réflexion qui l'approfondit et l'interprète, il appelle les interprétations.<sup>64</sup>

Si la méthode de l'histoire littéraire, calquée sur celle des sciences naturelles, repose sur la description et la classification de ce qui apparaît de manière positive dans le texte, c'est-à-dire de ce qui y apparaît comme un fait vérifiable, la lecture figurative, elle, se concentre sur ce qui, précisément, n'apparaît pas clairement dans le texte, sur ce qui doit être dégagé

---

<sup>63</sup> Cochran, 43.

<sup>64</sup> Erich Auerbach, *Mimésis*, trad. par Cornelius Heim (Paris: Gallimard, 1968), 22-24.



par l'interprétation qui approfondit le texte et qui nous conduit au-delà de la façade réifiée des faits empiriques. Or, tandis que les textes de l'Ancien Testament, parce qu'ils possèdent un arrière-plan et sont obscurs par définition, appellent ce type de lecture figurative, l'*Odyssee*, selon Auerbach, fait tout le contraire :

Ce monde « réel » qui se suffit à soi-même et dans lequel nous sommes entraînés comme par magie ne contient rien d'autre que lui-même ; les poèmes homériques ne dissimulent rien, on n'y trouve ni enseignement ni sens caché.<sup>65</sup>

Par conséquent, interpréter l'*Odyssee* et tenter de l'approfondir ou de l'actualiser serait aller à l'encontre de la logique même du poème et reviendrait donc à lui faire violence en y ajoutant, de l'extérieur, des éléments incompatibles avec sa loi formelle immanente. Et pourtant, la littérature et la théorie philosophique du XX<sup>e</sup> siècle regorgent d'exemples de relectures, d'interprétations et d'actualisations de l'*Odyssee*, à un point tel que le nom Ulysse, comme l'a montré Marie de Marillac dans *Ulysse chez les philosophes*, est sans doute le plus important déclencheur d'interprétation philosophique que ce siècle ait connu. Le mouvement de pensée qui a permis cette relecture généralisée du poème d'Homère au XX<sup>e</sup> siècle, s'il n'est pas une répétition pure et simple de l'interprétation figurative telle qu'analysée par Auerbach, a certainement quelque chose d'une tentative de faire revivre la puissance de la lecture autonome à une époque où la discipline de l'histoire littéraire se montre toujours plus désuète, quelque chose de ce qu'Adorno attribue à ce qu'il appelle l'essai comme forme, à propos duquel il écrit :

Ses interprétations ne sont ni renforcées ni mûrement pesées à la lumière de la philologie, mais, dans leur principe, elles sont des surinterprétations, selon le verdict automatique d'une raison vigilante qui s'est mise au service de la bêtise pour exécuter ses basses œuvres contre l'esprit [...]. Si l'on interprète, au lieu d'enregistrer et de classer, on se voit coller une étiquette infamante : on est impuissant à maîtriser les divagations d'une intelligence

---

<sup>65</sup> Auerbach, 22.

dévoyée, on veut faire croire qu'il y a quelque chose là où il n'y a rien à en tirer. Réaliste ou rêveur : telle est l'alternative. Mais si on s'est laissé intimider un jour par l'interdiction d'en dire plus que ce qui a été dit à la lettre, c'est déjà une concession à l'intuition fautive que les hommes et les choses ont d'eux-mêmes [...]. Mais l'abondance des significations encloses dans chaque phénomène de l'esprit exige de celui qui les reçoit, pour se dévoiler, cette spontanéité de l'imagination subjective pourchassée au nom de la discipline objective.<sup>66</sup>

Contrairement à la méthode de recherche des sciences positives, qui, pour garantir la vérité du résultat obtenu, demande l'effacement de la subjectivité du chercheur devant son objet — ce dernier étant jugé d'autant plus objectif qu'il demeure à l'abri de toute contamination subjective — la méthode mise de l'avant par ce qu'Adorno appelle l'essai comme forme, pour faire surgir l'objectivité, a besoin d'une implication subjective qui se joue dans le moment de la lecture et de l'interprétation des textes, et non seulement dans l'enregistrement et la classification du contenu manifeste de ceux-ci. Dans cette optique, qui est aussi celle de la pensée littéraire, aucun texte n'est pleinement transparent ni ne se laisse épuiser par la simple constatation dépourvue d'interprétation. En ce qui concerne les manipulations de la figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle et les interprétations nouvelles de l'*Odyssée* qui en découlent, ces préceptes ont assurément été bien servis. Est-ce à dire que la littérature et la théorie philosophique du XX<sup>e</sup> siècle furent le théâtre d'un dévoiement de l'imagination subjective n'ayant eu aucun scrupule à s'exercer sur un des plus grands classiques de la tradition occidentale en faisant fi de son essence propre? Je voudrais montrer qu'il n'en est rien. Pour cela, je propose d'aller débusquer au sein même de l'*Odyssée* certaines caractéristiques qui ont permis à la figure d'Ulysse de se prêter aux multiples manipulations dont elle fut l'objet au XX<sup>e</sup> siècle. Pour comprendre comment le poème d'Homère a pu donner lieu à des pratiques de lectures échappant au contrôle de

---

<sup>66</sup> Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, trad. par Sibylle Muller (Paris: Flammarion, 2009), 6-7.

l'histoire littéraire déclinante, il faut voir en quoi Ulysse, pour ainsi dire, est une préfiguration de ces pratiques de lectures. L'imagination subjective indispensable à la production d'un contenu de vérité objective ne se déploie pas de façon automatique : elle n'est pas donnée à priori dans toute forme de lecture. Elle doit être déclenchée, mise en mouvement, attisée par la rencontre entre *moi* qui lit et les images que la lecture fait naître dans *mon* esprit. C'est seulement lorsqu'elle découle du choc de l'affect provoqué par la lecture que l'interprétation est plus que l'enregistrement de ce qui est donné par la façade des faits se prêtant à la constatation superficielle. Et le personnage principal de l'*Odyssée* est une figure exemplaire de cette ouverture aux affects : il véhicule une pensée des affects, une intelligence faite chair capable de souffrir et d'aimer, de mourir et d'espérer, de sévir et de châtier.

### **Les larmes d'Ulysse**

Il faut maintenant rendre visible la constellation d'éléments qui font d'Ulysse un modèle pour une certaine façon de lire caractérisée par la capacité à briser la carapace de la raison, ouvrant ainsi l'esprit au choc des affects et au déploiement de l'imagination subjective qui s'ensuit. Comparons pour cela Ulysse à une autre figure qui, en plus d'en être temporellement rapprochée, a elle aussi bénéficié d'une remarquable fortune critique dans l'histoire des idées : la figure de Socrate. Les deux types de lectures dont le différend constitue la trame conceptuelle de ma réflexion sont, d'un côté, la lecture qui présuppose le primat de la raison objective sur les affects impliqués dans le rapport subjectif au texte, et de l'autre, la lecture qui, au contraire, demande le bouleversement de toute *ma* personne par la rencontre entre *moi* qui lit et l'esprit qui a trouvé refuge dans le texte en attendant

d'être ramené à la vie. Ces deux conceptions opposées de la lecture trouvent la forme humaine de leur opposition dans le différend entre Ulysse et Socrate. Dans *Exercices spirituels et philosophie antique*, Pierre Hadot, qui n'entend pas décrire le Socrate historique, mais plutôt étudier « la figure de Socrate telle qu'elle a agi dans notre tradition occidentale<sup>67</sup> », présente Socrate comme un personnage *atopique* :

C'est bien là, comme l'a remarqué Kierkegaard, le sens profond des expressions *atopos*, *atopia*, *atopotatos* qui reviennent très souvent dans les dialogues de Platon pour décrire le caractère de Socrate, par exemple dans le *Théétète* (149a) : « On dit que je suis *atapotatos* et que je ne crée que de l'*aporia*. » Le mot signifie étymologiquement « hors de lieu », donc étrange, extravagant, absurde, inclassable, déroutant. Dans son éloge de Socrate, dans le *Banquet*, Alcibiade insiste sur cette particularité. Il existe normalement, nous dit-il, des classes d'hommes, des types idéaux auxquels correspondent les individus [...]. Mais Socrate ne rentre dans aucune classe.<sup>68</sup>

Expression parfaite de l'autonomie de la pensée rationnelle par rapport à l'expérience sensible, la figure de Socrate est *sans lieu* dans la mesure où l'universalité imperturbable du contenu qu'elle véhicule lui interdit de s'appliquer à une situation particulière de l'existence sans paraître étrange et extravagante. À travers la vie et la mort de Socrate telle qu'elle nous est racontée par Platon s'exprime l'aspiration de la raison universelle à se libérer de toute contrainte relevant de l'existence particulière, contingente et sensible. C'est pourquoi la figure de Socrate n'a aucun lieu propre : elle est trop universelle pour être située où que ce soit. Mais la toute-puissance que la raison obtient en repoussant l'expérience sensible hors du domaine des choses importantes est aussi le sacrifice de l'existence particulière (celle de Socrate par exemple, mais aussi de tant d'autres) broyée par le traintrain meurtrier de la réalité difforme et contingente des affaires humaines.

---

<sup>67</sup> Pierre Hadot, « La figure de Socrate », *Exercices spirituels et philosophie antique* (Albin Michel, 2002), 102.

<sup>68</sup> Hadot, 102.

Ulysse, au contraire, est celui qui, afin de préserver son existence particulière des dangers innombrables de cette réalité, se soumet à celle-ci afin de mieux la transformer à son avantage. Ulysse n'est certes pas dépourvu de raison, mais son intelligence, plutôt qu'à une indifférence glaciale envers l'expérience sensible, doit son pouvoir au fait qu'elle se métamorphose sans cesse au contact des manifestations imprévisibles de celle-ci. Indifférente, voire hostile à son application au moindre contenu relevant de la réalité phénoménale, la figure de Socrate est, pour sa part, une figure *formelle*. En faisant contraster la figure d'Ulysse avec le formalisme de la raison socratique, on comprend mieux pourquoi elle se prête si bien à l'imagination subjective qui se déploie suivant le choc provoqué par les affects qui surgissent au contact du texte. Dans *Ulysse chez les philosophes*, Marie de Marcillac présente l'opposition formulée par Carlo Diano entre Achille et Ulysse et décrit celle-ci comme une opposition entre deux types de rationalité, la première relevant d'un attachement à la *forme* et la seconde d'un attachement à la *médiation* :

Selon Carlo Diano, Ulysse et Achille, les deux âmes de la Grèce, incarnent respectivement deux catégories, l'événement et la forme, opératoires à elles seules pour une lecture phénoménologique du monde grec antique. Achille est ainsi le héros de la forme et de la force, en ce qu'il ne supporte pas la médiation ; tandis qu'Ulysse, héros de l'événement, est tout médiation.<sup>69</sup>

Carlo Diano, d'ailleurs, mentionne lui aussi Socrate, tout en l'associant directement à Achille et à son dévouement absolu envers la forme :

Socrate a l'intelligence d'Ulysse et la force d'Achille, mais il meurt comme Achille, en acceptant consciemment la mort et en la regardant en face, pour ne pas déchoir de la forme ; c'est à Achille qu'il pense devant les juges qui le condamnent. Pour Achille, la forme était sa propre figure mortelle

---

<sup>69</sup> Marie de Marcillac, *Ulysse chez les philosophes*, 2 (Paris: Classiques Garnier, 2015), 352.

éternisée par la gloire : il la contemplait alors qu'il chantait sur la cithare la geste des héros. Pour Socrate, la forme, c'est la loi.<sup>70</sup>

Socrate, certes, et contrairement à Achille, est aussi intelligent qu'Ulysse, mais il faudrait rajouter que son attachement à la forme envers et contre tout ce qui relève de l'expérience sensible interdit de rapprocher le type d'intelligence qu'il possède de celui qui appartient à Ulysse. En tant que radicalisation et transposition du formalisme héroïque d'Achille dans le domaine de la raison pure, l'intelligence socratique est fondamentalement hostile à la médiation, alors qu'Ulysse, pour sa part, est « tout médiation », et en premier lieu, médiation entre intelligence et affect, entre pensée rationnelle et expérience sensible. Ulysse ne peut pas se passer de l'expérience sensible. Son intelligence, bien qu'elle soit beaucoup plus développée et redoutable que celle des autres personnages homériques, ne s'approche à aucun moment de l'aspiration ultérieure de la raison socratique au détachement complet par rapport aux affaires humaines. Il ne s'agit donc pas, comme serait portée à le croire une histoire naïvement linéaire de la pensée grecque, d'une forme moins développée d'intelligence (pour corroborer une telle histoire linéaire, l'opposition entre Achille et Socrate serait plus utile, alors qu'Ulysse, lui, pose problème, et c'est là tout son intérêt), mais plutôt d'une conception radicalement différente de l'intelligence, conception selon laquelle la pensée n'est pas nécessairement en opposition avec les affects. Qu'une telle intelligence existe paraissait douteux aux représentants de la philosophie officielle. Platon ne pouvait pas supporter de voir les héros homériques pleurer et se lamenter sur leur sort. En effet, la critique de la poésie formulée par Socrate dans le livre X de la *République* demeure un des exemples les plus frappants du mépris des philosophes envers le

---

<sup>70</sup> Carlo Diano, *Forme et événement: principes pour une interprétation du monde grec* (Combas: Éd. de l'éclat, 1994), 58.

débordement des affects dont l'être humain est le siège lorsqu'il fond en larmes et se met à gémir de colère et de désespoir :

La loi dit qu'il n'y a rien de plus beau que de garder le plus possible son calme dans l'adversité et de ne pas se révolter, d'abord parce que le bien et le mal inhérents à ces situations ne se montrent pas avec évidence, ensuite parce que rien de bon pour l'avenir n'en résulte pour celui qui les supporte mal, et enfin parce qu'aucune affaire humaine ne mérite qu'on s'y intéresse sérieusement [...]. Quand les meilleurs d'entre nous entendent Homère ou quelque autre poète tragique imitant un de ces héros accablés par le malheur qui déclame une longue plainte mêlée de gémissements, ou quand on voit ces héros qui chantent en se frappant la poitrine, tu sais bien que nous éprouvons du plaisir et que nous nous laissons prendre à les suivre et à partager leur souffrance, et que nous mettons tout notre sérieux à faire l'éloge du bon poète, c'est-à-dire de celui qui a le mieux réussi à nous mettre dans un tel état [...]. Mais quand un chagrin personnel survient à l'un d'entre nous, as-tu remarqué que nous nous targuons du contraire, c'est-à-dire de nous montrer capables de demeurer calmes et de l'endurer, parce que cette attitude est celle d'un homme, alors que l'autre, celle que nous louions à l'instant, convient à une femme?<sup>71</sup>

Au regard d'un tel programme philosophique — qui annonce déjà la radicalisation du rejet socratique de l'expérience sensible dans le stoïcisme —, Ulysse apparaît évidemment comme un piètre philosophe. Il suffit de penser à la scène du chant VIII de l'*Odyssée* où il se met à pleurer en écoutant le récit qu'un aède fait de ses aventures :

Voilà ce que chantait l'illustre aède ; Ulysse  
faiblit, des peurs coulaient de ses paupières sur ses joues.  
Comme une femme pleure son époux en l'étreignant,  
qui est tombé devant sa cité et son peuple  
en défendant sa ville et ses enfants du jour fatal,  
et, le voyant mourant et convulsé,  
jetée sur lui, pousse des cris aigus ; mais, par derrière,  
des lanciers lui frappent le dos et les épaules,  
on l'emmène en captivité subir peine et douleur  
et ses joues sont flétries par la plus pitoyable angoisse ;  
de même, Ulysse avait aux cils de pitoyables larmes<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> Platon, *La République*, 496-99.

<sup>72</sup> Homère, *L'Odyssée*, trad. par Philippe Jaccottet (Paris: La découverte, 2004), 150.

Contrairement au Socrate de la *République*, le héros de l'*Odyssée* assume pleinement la performance du féminin qu'implique le fait de pleurer sur la ruine perpétuelle des affaires humaines. William Bedell Stanford a montré que l'affinité entre Ulysse et les femmes est un thème qui parcourt toute l'*Odyssée* :

One general feature emerges from this study of Odysseus's more intimate personal relationships. He seems to have met none of the suspicion and distrust of his male associates among the women who knew him well. Their greater sympathy and tolerance cannot be explained entirely as a consequence of tenderer natures. Circe and Helen were hardly of that kind, or Athene either. It seems, rather, that Homer intended to imply a closer temperamental affinity between Odysseus and the women of the Heroic Age than between him and the more conventional warrior—heroes who felt uneasy and distrustful in his company. Not that there was any specifically feminine element in Odysseus's nature, but rather that he and Homer's women shared qualities not to be found in his male associates.<sup>73</sup>

Le féminin, comme on sait, est associé par les Grecs à la prédominance de l'affect. En insistant sur l'affinité entre Ulysse et les femmes, Homère tente moins de féminiser Ulysse qu'il n'utilise l'association entre affect et féminin propre à sa tradition afin d'insister sur la centralité des affects chez son héros. Si Ulysse pleure, s'il gémit, tremblant de tout son corps prostré sous le poids du malheur, c'est parce qu'il est question de *sa* vie particulière, non seulement de sa vie à Ithaque avec Pénélope, mais aussi de toutes les épreuves qu'il traversa pour la retrouver après la guerre, et dont le récit le touche comme rien d'autre — pas même la contemplation des formes intelligibles de Platon — ne le pourrait. La préférence d'Ulysse pour les réalités sensibles et périssables que la philosophie grecque « officielle » a frappées d'interdit est parfaitement illustrée par la scène du chant V de l'*Odyssée* où Calypso, dans une dernière tentative pour garder Ulysse auprès d'elle, lui fait

---

<sup>73</sup> William Bedell Stanford, *The Ulysses theme: a study in the adaptability of a traditional hero* (Dallas: Spring Publications, 1992), 65.



remarquer sa supériorité de déesse immortelle par rapport à une Pénélope condamnée à vieillir :

« Fils de Laërte, enfant de Zeus, industrieux Ulysse, ainsi, tu veux rentrer chez toi, dans ta patrie maintenant, sans attendre... Alors, et malgré tout, adieu! Certes, si tu pouvais imaginer tous les soucis que le sort te prodiguera jusqu'au jour du retour, tu resterais, tu garderais avec moi ces demeures, tu serais immortel, malgré ton désir de revoir cette épouse que tu espères tous les jours... Pourtant, je ne crois pas être moins belle de stature ou de port, et il ne convient pas aux femmes de disputer aux Bienheureuses la couronne de beauté... »  
L'ingénieux Ulysse alors lui répondit :  
« Pardonne-moi, royale nymphe! Je sais moi aussi tout cela ; je sais que la très sage Pénélope n'offre aux regards ni ta beauté ni ta stature : elle est mortelle, tu ignores l'âge et la mort. Et néanmoins, j'espère, je désire à tout moment me retrouver chez moi et vivre l'heure du retour ». <sup>74</sup>

Le comportement d'Ulysse, ici — de manière encore plus évidente que lorsqu'il fond en larmes à l'écoute du récit de l'aède — est un scandale pour la philosophie grecque telle qu'elle se développe à partir de la figure de Socrate. L'attachement à des réalités sensibles fugaces et éphémères au détriment de ce qui est éternel et immuable, voilà ce qui constitue l'étrangeté irréductible de la sagesse d'Ulysse par rapport à la sagesse grecque « officielle ». En renonçant à l'expérience sensible, imparfaite et éphémère, incarnée ici par Pénélope, Ulysse aurait pu obtenir l'immortalité, tout comme Socrate l'a obtenue en se détournant des affaires humaines et en acceptant, le cœur léger, de sacrifier son existence particulière pour fonder la tradition philosophique occidentale. Aux antipodes du premier philosophe, Ulysse considère que seules les affaires humaines méritent qu'on s'y intéresse sérieusement, et en premier lieu celles qui le concernent directement. Ce « caprice »

---

<sup>74</sup> Homère, *L'Odyssée*, 97.

d’Ulysse est précisément ce qui lui confère sa spécificité non seulement par rapport aux autres héros homériques — on a vu que la rigidité de la forme chez Achille contient déjà le rejet socratique de l’expérience sensible —, mais aussi par rapport à l’évolution ultérieure de la pensée grecque à partir des présocratiques jusqu’aux stoïciens, dont le détachement total en fait des anti-Ulysse par excellence. Dans un mouvement de révolte contre son créateur, Job disait que si on plaçait sa détresse sur une balance, elle pèserait plus lourd que tout le sable de la mer. Cette idée dans laquelle Socrate aurait vu un injustifiable caprice de la vie individuelle s’imaginant être quelque chose alors qu’elle n’est rien, Ulysse n’a pas besoin de la formuler explicitement : il est probable qu’il ne la comprendrait même pas. Or tout ce qu’il fait présuppose cette idée : il existe en elle et, par conséquent, n’a pas besoin de la penser. Il fait de l’expérience sensible un univers où sa détresse individuelle vaut quelque chose, et inversement, sa détresse prend forme à l’intérieur de l’expérience sensible et adopte ses contours. D’où son statut de médiateur entre la vie comme existence individuelle, située dans un temps particulier, et la vie en tant que mouvement éternel qui surplombe l’individuel tout en trouvant en lui sa forme transitoire. Alors que la sagesse socratique dissout les manifestations fuyantes d’une réalité sensible que les formes immuables de la raison universelle sont trop rigides pour accueillir, la sagesse d’Ulysse épouse les formes toujours mouvantes de cette réalité, et de cette manière, traverse de part en part un *topos* que Socrate survole indéfiniment. C’est cela qui confère à la figure d’Ulysse sa remarquable puissance de médiation. Homme des négociations délicates entre les puissances temporelles se disputant l’empire des affaires humaines (voire l’épisode de l’*Iliade* où il tente de réconcilier Achille et Agamemnon), mais aussi homme négociant sa survie auprès des dieux éternels et vengeurs, enfin homme

des négociations avec lui-même (« Patience, mon cœur! <sup>75</sup>»), Ulysse, on l'a vu, est « tout médiation ». Il n'a pas besoin de rester de glace face aux mouvements brusques et imprévisibles de l'expérience sensible pour faire preuve d'une redoutable intelligence capable de dominer dans une large mesure ces mouvements. Plutôt, c'est précisément en vertu de son ouverture au choc provoqué par l'irruption des affects qu'Ulysse parvient à s'assurer un tel contrôle sur l'expérience sensible. Si son intelligence est associée par la critique à la médiation, c'est parce qu'elle s'adapte aux formes particulières et spécifiques qui médiatisent son rapport à l'expérience sensible afin d'avoir une prise plus efficace sur celle-ci. Certains philologues ont tenté de ranger cette sagesse particulière d'Ulysse dans la catégorie mentale de la Grèce antique connue sous le nom de *mêtis*. Selon Carlo Diano, « la *mêtis* est une intelligence qui calcule et ne contemple pas, qui n'est pas inactive, mais accompli: elle n'a d'autre but que l'accomplissement, le faire<sup>76</sup> ». Bref il s'agit d'une intelligence entièrement tournée vers les affaires humaines dont Socrate souhaite nous détourner. Selon Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, qui reprennent et approfondissent les recherches de Diano sur la *mêtis*, le Ulysse d'Homère est une personification de cette catégorie mentale ancienne :

Pour toute la tradition grecque, il porte un nom : Ulysse, le *polumêtis*, celui-là même dont Eustathe disait : c'est un poulpe. Mais le poulpe ne caractérise pas seulement un type de comportement humain. Il sert également de modèle à une forme d'intelligence : le *poluplokou*, une intelligence en tentacules. Cette intelligence de poulpe se manifeste en particulier dans deux types d'hommes, le sophiste et le politique, dont les vertus et les fonctions dans la société grecque s'opposent et se complètent comme se répondent et se différencient les deux plans de la parole et de l'action.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Homère, *L'Odyssée*, 359.

<sup>76</sup> Diano, *Forme et événement*, 49.

<sup>77</sup> Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence: la mêtis des Grecs* (Paris: Flammarion, 2011), 47.

Ulysse est l'incarnation de cette intelligence tentaculaire qui fait se répondre et se différencier l'action et la parole, qui est capable d'opérer sur différents plans et dans différents contextes, et qui sait s'adapter au changement perpétuel auquel sont soumises les affaires humaines. Qui s'attache aux choses fugaces et éphémères, préférant ce qui est constamment en mouvement aux formes éternelles et immuables, doit faire preuve de la souplesse nécessaire pour épouser des formes en constante transformation :

Or le propre de la mêtis d'Ulysse — il est *polumêtis* — est de n'être pas limité à la particularité d'une activité définie, comme celle du bûcheron, habile dans son art, non pas celui du navigateur, etc. : elle est multiple, plurielle, universelle. Ulysse, au besoin, se fait aussi bûcheron que navigateur, charpentier, architecte, etc., tout en étant maître, par ailleurs, dans les arts du langage — ce pourquoi il apparaît dans l'*Illiade*, comme l'homme des négociations délicates.<sup>78</sup>

Loin de demeurer identique, comme le fait la raison socratique, face aux changements perpétuels de la vie contingente, l'intelligence d'Ulysse adopte les formes mouvantes de cette vie en convulsions et se laisse porter par leur mouvement. Ulysse, en cela, est un bien meilleur lecteur que Socrate : il n'aborde pas les phénomènes qui se présentent à lui à partir d'une grille de lecture préconçue reposant sur des critères immuables, mais adopte plutôt la forme chaque fois singulière des phénomènes qu'il rencontre sur son chemin, se laisse transformer par ceux-ci et parvient de cette manière à en pénétrer la surface. Qui veut développer cette faculté de s'adapter aux phénomènes imprévisibles qui se présentent dans l'expérience sensible doit toujours demeurer ouvert à ce que ces phénomènes lui font ressentir : il doit, pour s'adapter à eux, être toujours à l'écoute du mystère dont ils sont la manifestation, et être capable de se laisser affecter par eux, d'être ému, ébranlé, bouleversé à leur contact.

---

<sup>78</sup> Marcel Conche, *Essais sur Homère* (Paris: Presses universitaires de France, 1999), 178.

C'est pourquoi la scène où Ulysse pleure à l'écoute du récit de l'aède sur la chute de Troie est si importante. Ce passage de l'*Odyssée* constitue une parfaite mise en scène de la praxis de lecture qui a rendu possible l'actualisation au XX<sup>e</sup> siècle de la figure d'Ulysse, et qui, plus largement, nourrit et garde en vie la pensée littéraire. Tout juste arrivé sur l'île des Phéaciens, et ayant été accueilli en la demeure d'Alcinoos, Ulysse, suivant son habituelle méfiance, n'a dévoilé à personne sa véritable identité : nul ne se doute que le jour sous lequel il se présente dissimule le héros qui a fait trembler les murs de Troie. C'est alors que, pour divertir l'assemblée, l'aède se met à chanter le récit de la prise de Troie par Ulysse, et ce dernier, qui est seul à savoir qu'il est le protagoniste de ce récit, fond en larmes au souvenir de cette glorieuse époque de sa vie. Ulysse, donc, pleure au contact d'un récit, un récit chanté, c'est-à-dire une manifestation esthétique destinée à produire un effet sur le public. Or l'aède qui chante est inspiré par la muse qui lui souffle le récit qu'il doit chanter. Par conséquent, si sa performance lui appartient, le contenu de vérité de ce qu'il chante lui échappe et le dépasse complètement. Et ce qui touche Ulysse, dans le récit, relève d'abord de ce contenu de vérité qui, même si l'aède n'en sait rien, le concerne de manière si intime. La violence du choc intérieur qu'il reçoit à l'écoute du récit dépasse l'effet prévisible et calculable de la performance. L'aède ne peut prévoir l'effet que son chant aura sur Ulysse : il ne peut imaginer l'interprétation toute particulière qu'Ulysse fera des mots qu'il chante. La violence du choc provient du fait que, même si l'aède l'ignore, Ulysse sait que le récit s'adresse à *lui*, qu'il le concerne *lui* et *lui seul*. Il sait que tout cela parle de lui. Il ne lui viendrait donc pas à l'esprit de s'exercer à rester ferme et inflexible à l'écoute du récit, à ne pas se laisser affecter par le récit, à s'effacer — en tant qu'être qui vit et pâtit — en face du récit, et cela dans le but de mieux le comprendre et d'en avoir une

connaissance objective! Une telle idée lui paraîtrait absurde. La connaissance objective de ce qui est raconté, sans les larmes qui en dévoilent la vérité invisible même aux yeux de celui qui raconte, serait condamnée à l'oubli. Cette connaissance objective, il est vrai, est possédée par la muse qui inspire l'aède et qui connaît aussi bien le passé, le présent et le futur. Mais il s'agit là d'une connaissance dont la vérité ne peut se manifester dans l'immanence de l'expérience sensible sans passer par la médiation des larmes d'Ulysse. L'aède, pour sa part, n'a de contrôle que sur la performance qui sert de façade au contenu de vérité du récit, tandis qu'Ulysse est celui qui manifeste, dans l'ici et maintenant de l'expérience sensible, une vérité intemporelle venue d'ailleurs et dont les manifestations ne dépendent pas de nous, mais dont la capacité à nous affecter dépend de notre ouverture (ou de notre fermeture) au choc des affects. S'étant fait le réceptacle de cette vérité intemporelle qui s'exprime de manière non intentionnelle à travers le chant de l'aède, Ulysse reprend au passage le souffle de l'inspiration et se met lui-même à raconter les épreuves qu'il a traversées à partir du moment où il a quitté Troie jusqu'au jour où il s'est échoué sur l'île de Calypso :

Je suis Ulysse, fils de Laërte, dont les ruses  
sont fameuses partout, et dont la gloire touche au ciel.  
J'habite dans la claire Ithaque ; une montagne  
la domine, le Nérite aux bois tremblants ; des îles  
en nombre tout autour se pressent, qui ont nom  
Doulichion, Samé, Zante la forestière ;  
Ithaque est basse, et la dernière dans la mer  
vers les ombres ; les autres au-delà, vers l'orient ;  
c'est une île rocheuse, une nourrice de guerriers,  
et moi, je ne connais rien de plus beau que cette terre.  
Chez elle me retint la merveilleuse Calypso ;  
Circé m'avait aussi gardé dans sa demeure  
en Aiaïé, rusée, brûlant de m'avoir pour époux.  
mais mon âme jamais ne se laissa persuader.  
Car il n'est rien pour l'homme de plus doux que sa patrie  
ou ses parents, même quand il habite un gras domaine

en la terre étrangère, séparé de ses parents...  
Je te conterai donc le périlleux retour  
dont Zeus me gratifia quand je revins de la Troade.<sup>79</sup>

La performance d'Ulysse vise d'abord à toucher son public. Loin de lui l'idée de faire un récit neutre qui serait raconté indépendamment de la volonté de persuader. Ulysse sait que les Phéaciens ont le pouvoir de le ramener à Ithaque, et tout ce qu'il raconte a pour but de les convaincre d'agir en ce sens, à commencer par les premières phrases de son discours, qui insistent sur le malheur qui l'a contraint à rester d'abord chez Circé et ensuite chez Calypso, ainsi que sur son désir ardent de revoir sa patrie et sa famille. On sait qu'Ulysse atteindra son objectif et qu'il sera renvoyé à Ithaque par les Phéaciens. Mais il n'est pas si aisé de comprendre le chemin qui, de son intention de persuader les Phéaciens de le ramener chez lui à la décision qu'ils prennent de l'exaucer, est parcouru, ni les procédés exacts qui lui ont permis de toucher au but. Il ne s'agit pas simplement de communication. Il s'agit de manifester quelque chose qui est capable d'ébranler et de faire plier la décision la plus fermement arrêtée. Et quelle décision est plus arrêtée que celle qui a été prise par la raison émancipée de l'expérience sensible? Il s'agit, autrement dit, de faire céder les digues qui protègent la raison du fleuve des figures qui l'envahissent en ravivant les affects qu'elle voudrait voir périr.

### **Le médiateur en chef**

La capacité d'Ulysse à se laisser ébranler dans sa maîtrise de soi par le récit de l'aède est indissociable de sa capacité à lui-même mettre en forme un récit qui sera en mesure d'ébranler les Phéaciens : le bon lecteur est aussi celui qui sera habile à transmettre le souffle de l'inspiration par lequel il s'est laissé transporter. Ulysse, en effet, est si habile

---

<sup>79</sup> Homère, *L'Odyssée*, 155-56.

que son récit s'étale du chant IX jusqu'au chant XIII de l'*Odyssee*. Alors que, jusqu'au chant IX, le récit est pris en charge par Homère, c'est Ulysse qui, du chant IX au chant XIII, prend le relais. Cela illustre de manière frappante la puissance de médiation qui caractérise le héros de l'*Odyssee*. Homère est déjà médiateur, puisqu'il prête sa voix à une parole venue de la Muse : « Ô Muse, conte-moi l'aventure de l'Inventif<sup>80</sup> ». En prenant lui-même la parole pour raconter son histoire d'un point de vue subjectif, Ulysse se fait donc médiation de la médiation. En lui cédant la parole qu'il tient lui-même de la Muse, Homère désigne Ulysse comme le médiateur par excellence. De tous les conteurs, y compris Homère lui-même, le plus apte à conter les périples de l'Homme aux mille tours demeure l'Homme aux mille tours. Cette habileté particulière ne concerne pas seulement la transmission, mais aussi l'invention, la fiction. En témoigne la scène du chant XIX où, déguisé en mendiant, Ulysse rencontre Pénélope et lui fait le récit de sa vie de Crétois inventée de toutes pièces. La description de l'effet qu'a le récit sur Pénélope montre bien que le contenu de vérité des discours d'Ulysse se trouve dans les affects qu'ils véhiculent plus que dans leur véracité :

Tous ces mensonges, il leur donnait l'aspect de vérités ;  
Pénélope à l'entendre sanglotait, sa peau fondait  
comme la neige fond sur les hautes montagnes,  
qu'a fait descendre le Zéphyre et que chasse Borée,  
et en fondant fait se gonfler le cours des fleuves,  
ainsi versant des pleurs, ses belles joues fondaient<sup>81</sup>

Menteur sincère, Ulysse fait plus, ici, que simplement tromper Pénélope en l'amenant à croire des faits que la vérification viendrait contredire : il transmet à Pénélope une vérité irréductible à la vérification empirique, une vérité qui concerne la puissance du littéraire,

---

<sup>80</sup> Homère, 11.

<sup>81</sup> Homère, 343.



cette hache qui brise la mer gelée en nous. Cette vérité du littéraire est présente dans chaque invention, dans chaque mensonge d’Ulysse, qui est toujours des moyens de faire avancer le récit, en posant de nouvelles médiations. Les mots sur lesquels s’ouvre l’*Odyssée* en sont déjà une indication : « C’est l’Homme aux mille tours » (le fameux *Polytropos*, traduit de mille façons différentes au cours de l’histoire des études sur l’*Odyssée*). Voilà ce qu’en dit Emily Wilson, autrice de la plus récente traduction de l’*Odyssée* en anglais, parue en 2017 :

The prefix poly, Wilson said, “means ‘many’ or ‘multiple.’ Tropos means ‘turn.’ ‘Many’ or ‘multiple’ could suggest that he’s much turned, as if he is the one who has been put in the situation of having been to Troy, and back, and all around, gods and goddesses and monsters turning him off the straight course that, ideally, he’d like to be on. Or, it could be that he’s this untrustworthy kind of guy who is always going to get out of any situation by turning it to his advantage. It could be that he’s the turner.”<sup>82</sup>

Homme aux mille tours, dont la ruse lui permet de maîtriser toutes les situations, autant qu’homme auquel les dieux imposent mille détours, se trouvant, aussitôt une épreuve traversée, en face d’une nouvelle épreuve encore plus difficile, Ulysse est le médiateur d’un récit qui doit toujours se poursuivre. Aucune épreuve ne peut être pour lui la dernière, parce qu’il trouve toujours un expédient qui lui permettra d’en triompher, et parce que chaque triomphe entraîne des conséquences qui deviendront une nouvelle épreuve, comme lorsqu’il crève l’œil du cyclope Polyphème, le fils de Poséidon, provoquant ainsi la colère du dieu qui rallongera pour cela son périple de plusieurs années. Dans sa récente traduction anglaise, Emily Wilson a choisi de traduire *Polytropos* par « complicated » : « Tell me about a complicated man<sup>83</sup> ». « Complicated » vient du latin *complicare*, qui signifie « plier », ou encore « rabattre » plusieurs choses en une seule. Ulysse est l’homme qui se

---

<sup>82</sup> Wyatt Mason, « The First Woman to Translate the ‘Odyssey’ into English », *New York Times Magazine*, 2 novembre 2017.

<sup>83</sup> Homer, *The Odyssey*, trad. par Emily R. Wilson (New York ; London: W. W. Norton & Company, 2017), 105.

prête le mieux à être raconté, puisque, pour s'offrir au regard de notre connaissance, le *polumètis* doit être soigneusement et lentement déplié dans toutes ses médiations. Mais, comme la toile que Pénélope défait chaque nuit et recommence chaque matin, le processus est sans fin. Pour y mettre un terme, il faut, comme le font les prétendants avec Pénélope, utiliser la contrainte. Ainsi, sachant qu'Ulysse ne peut pas être arrêté — sa puissance de médiation étant tout simplement inépuisable — ce sont les dieux qui doivent intervenir et mettre fin aux épreuves qui lui sont imposées. En témoignent les dernières lignes de l'*Odyssée*, qui terminent brusquement le poème en pleine scène d'action, alors qu'Ulysse et Télémaque affrontent les familles des prétendants massacrés au chant XXII :

Ulysse et Télémaque assaillirent les premiers rangs,  
frappant de leurs épées et de leur lance à deux douilles.  
Et ils les eussent tous tués et privés du retour  
si Athéna, fille de Zeus le porte-égide  
n'eût élevé la voix et arrêté toute l'armée :  
« Gens d'Ithaque, cessez ce pénible combat!  
Au plus vite, sans plus de sang, séparez-vous! »  
Ainsi dit Athéna, et la peur verte les saisit.  
Des mains des hommes effrayés les armes s'envolèrent,  
toutes tombèrent sur le sol à l'ouïe de la voix divine.  
Ils se sauvèrent vers la ville, voulant vivre.  
Ulysse l'endurant poussa un effroyable cri,  
se ramassa et, comme l'aigle des hauteurs, bondit.  
Mais le fils de Cronos fit tomber sa foudre fumante  
aux pieds de la déesse aux yeux étincelants, sa fille ;  
et Athéna, aux yeux brillants dit à Ulysse :  
« Fils de Laërte, enfant de Zeus, industriel Ulysse,  
contiens-toi : interromps ce combat trop égal  
de crainte que l'Assourdissant Cronide ne t'en veuille! »  
Ainsi dit Athéna. Il obéit, son cœur se réjouit,  
et Pallas Athéna, fille du porte-égide,  
qui avait emprunté l'allure et la voix de Mentor,  
institua entre les deux partis un durable traité.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Homère, *L'Odyssée*, 496.

Ulysse, au chant XXII, après avoir désarmé et pris au piège les prétendants, pourrait se contenter de les chasser de sa demeure en leur faisant suffisamment peur pour les dissuader de revenir, mais, étant plus enclin à la violence des affects (ici le désir ardent d'une vengeance personnelle) qu'à la retenue désintéressée que recommande la raison, il tue jusqu'au dernier d'entre eux. De cette décision prise sur le coup de l'émotion, comme toujours, découleront de nouveaux problèmes, en l'occurrence l'intervention des familles des prétendants qui, éprises de vengeance, ne tarderont pas à assiéger la demeure d'Ulysse. Bien entendu, il est probable que, même sans l'intervention des dieux, Ulysse se serait une fois de plus tiré d'affaire, sa tendance à agir suivant le choc des affects n'ayant d'égale que sa capacité à maîtriser le déchaînement des événements qui s'ensuit. Mais même en supposant qu'Ulysse serait parvenu à vaincre ces nouveaux ennemis, cela n'aurait certainement pas été la fin de l'histoire. D'autres épreuves, qu'elles viennent des hommes ou des dieux, auraient découlé de ce second massacre, et ainsi de suite, de manière à rendre inopérante l'idée selon laquelle le retour d'Ulysse à Ithaque marquerait la clôture de l'aventure qui a commencé vingt ans plus tôt, lorsqu'il est parti faire la guerre à Troie. On ne revient jamais vraiment de Troie. On a beau raser la ville et tuer tous ses habitants, on a beau tuer, au retour, tous ceux qui ont convoité notre place pendant notre absence, on n'en a jamais vraiment fini avec l'histoire, qui demande que l'on continue à fournir ses charniers. De même, on a beau avoir la femme la plus fidèle qui soit, telle Pénélope demeurée chaste pendant les vingt ans d'absence d'Ulysse, il suffit d'un mot pour déplacer le lit conjugal qu'on avait bâti sur une racine d'olivier, afin de s'assurer qu'aucun mortel ne puisse l'arracher à un enracinement figurant la stabilité inébranlable du couple :

« Malheureuse, c'est toi entre toutes les faibles femmes  
qui a reçu le cœur le plus indifférent :

aucune autre que toi ne pourrait aussi patiemment  
 se tenir loin de l'homme qui, après tant de souffrances  
 et vingt années d'absence, retrouve enfin sa patrie!  
 Allons! nourrice, dresse-moi un lit, et que j'y dorme  
 encore seul ; car, elle, c'est un cœur de fer qu'elle a! »  
 La sage Pénélope alors lui répondit :  
 « Malheureux, ce n'est point par indifférence ni hauteur  
 ni dépit de ma part ; je sais ce que tu fus  
 quand tu quittas Ithaque sur la barque aux longues rames.  
 Mais allons, Euryclée, dresse le lit solide  
 qu'il avait fait lui-même, hors de la forte chambre!  
 Quand vous l'aurez porté dehors, garnissez-le  
 de toisons, de manteaux et de draps chatoyants. »  
 Elle parlait ainsi pour l'éprouver ; Ulysse alors,  
 en gémissant, dit à sa fidèle compagne :  
 « Femme, ce mot que tu as dit m'a meurtri l'âme.  
 Qui donc a déplacé mon lit? C'eût été malaisé  
 même au plus habile homme, à moins qu'un dieu vienne à son aide,  
 qui l'eût facilement transporté en un autre lieu...  
 Mais des mortels, aucun, et fût-il vigoureux,  
 n'eût pu le déplacer. Car il est un secret  
 dans la structure de ce lit ; je l'ai bâti tout seul,  
 Dans la cour s'élevait un rejet d'olivier feuillu  
 dru, verdoyant, aussi épais qu'une colonne.  
 Je bâtis notre chambre autour de lui,  
 de pierres danses, je la couvris d'un bon toit,  
 la fermai d'une porte aux vantaux bien rejoints.  
 Ensuite, je coupai la couronne de l'olivier  
 et, en taillant le tronc à la racine, avec le glaive  
 je le planai savamment et l'équarris au cordeau  
 pour faire un pied de lit ; je le perçai à la tarière.  
 Après cela, pour l'achever, je polis le reste du lit  
 en l'incrétant d'argent, d'ivoire et d'or ;  
 je tendis les sangles du cuir teintes de pourpre.  
 Voilà le secret dont je te parlais ; mais je ne sais  
 si mon lit est encore en place, ô femme, ou si déjà  
 un autre, pour le déplacer, a coupé la racine. »  
 À ces mots, ses genoux et son cœur défailirent,  
 elle reconnaissait les signes décrits par Ulysse ;  
 toute en pleurs, elle vint à lui...<sup>85</sup>

La ruse qu'emploie Pénélope pour vérifier l'identité de son époux devenu méconnaissable  
 est une ultime démonstration du fait qu'aucune stabilité, aucun enracinement, aucun

---

<sup>85</sup> Homère, 411-12.

achèvement ne sont à l'abri du verbe comme puissance de bouleversement de l'expérience sensible. Certes, Pénélope est bel et bien restée fidèle, et le lit dans lequel Ulysse et elle se retrouvent après tant d'années n'a pas véritablement été déplacé. Mais est-ce vraiment le même lit? Et l'union des époux ne sera-t-elle jamais la même? Une fois la racine coupée par le langage capable d'ébranler les plus fermes résolutions, peut-elle vraiment être plantée à nouveau? Typiquement ulysséenne, la ruse de Pénélope n'a rien d'un jeu inoffensif et sans conséquence. Se laisser entraîner par les représentations intérieures qui nous assiègent au contact d'un récit, c'est jouer à un jeu dangereux. Ce n'est pas pour rien que les philosophes y ont vu le plus grand des périls. Déstabiliser, par le langage et la fiction, les repères dans lesquels les humains s'enracinent pour établir leur identité et leur conduite est tout sauf sans conséquence. La preuve en est que c'est parce qu'il se déracine lui-même continuellement, en vertu de sa parfaite maîtrise de la *polumêtis* — adoptant tantôt l'une, tantôt l'autre des identités à sa disposition — qu'Ulysse parvient à surmonter même les plus terribles obstacles placés sur son chemin par les hommes et les dieux. Or Ulysse n'est pas seulement celui qui sait se déraciner pour survivre, il est celui qui déracine les autres : en jouant sur les mots, il prive Polyphème de la capacité de communiquer avec ses frères cyclopes et l'empêche ainsi de recevoir leur secours ; de Circée, déesse redoutable qui transforme les hommes en bêtes, il fait une femme sans défense avec laquelle on peut coucher sans craindre d'être émasculé ; du chant terrible des sirènes, il fait une musique comme les autres qu'on peut écouter sans péril ; d'une offrande traditionnelle (le cheval de Troie), il fait une machine de guerre. Par sa facilité hors du commun à s'adapter au changement perpétuel qui caractérise l'expérience sensible faite de bouleversements incontrôlables et imprévus, Ulysse devient une personnification de ce

changement perpétuel, celui par la figure duquel ce changement apparaît aux êtres qui peuplent le monde de l'*Odyssée*. Quiconque se trouve sur le chemin d'Ulysse est happé par la vague de l'imprévisible qui engloutit toute prétention à l'enracinement. Ulysse, en inventant le cheval de Troie, n'a-t-il pas causé le déracinement extrême que représente la catastrophe fondatrice à partir de laquelle se décline la trame de l'*Odyssée* : la destruction de Troie et le massacre de ses habitants, son effacement de la surface de la Terre? Mais, dira-t-on, tout ce qu'il fait, Ulysse le fait dans le seul but de pouvoir rentrer à Ithaque et d'y mener une vie tranquille et prévisible, une vie qui, tant que faire se peut, serait à l'abri des intempéries qui marquent chaque étape de sa longue errance. Il est vrai que c'est au nom d'une patrie, d'une lignée, bref d'une continuité identitaire idéalisée, qu'Ulysse déploie son génie du déracinement. Or, ici encore plus qu'ailleurs, la fin n'est pas indifférente aux moyens. Celui pour qui la vie éphémère et contingente est le plus grand bien, et qui, partant, ne consentira pas sans lutte à y renoncer au nom de principes immuables, celui-là ne pourra jamais avoir le repos et la tranquillité d'esprit qui accompagnèrent le premier philosophe dans la mort. Qui épouse les formes mouvantes et contradictoires de l'expérience sensible afin de les tourner à son avantage, qui, pour garder sa tête hors de l'eau, se confond avec le fleuve du devenir imprévisible des êtres et des choses, doit renoncer pour toujours à la terre ferme sur laquelle Socrate se fait sécher au soleil de la raison. Plutôt que de renoncer à la vie, et de retrouver ainsi Ithaque dans la mort, en tant qu'idéal séparé de l'expérience sensible, comme une autre version du Bien de Socrate, Ulysse choisit de sauver sa vie, et retrouve ainsi une Ithaque bien réelle, mais méconnaissable et n'ayant rien à voir avec la patrie idéalisée qui est censée justifier tout son parcours. La référence constante à une patrie idéalisée, située au-dessus du sensible et

située à l'extérieur de la figure d'Ulysse, est nécessaire pour contenir cette figure à l'intérieur du récit d'Homère, qui relate le retour d'Ulysse, l'achèvement d'une quête et la fermeture d'un cercle. Mais la figure elle-même, en vertu de sa loi immanente, fonctionne de manière à rendre impossible ce retour à un lieu idéal intouché par la médiation de l'expérience sensible. C'est pourquoi ce sont les dieux qui doivent mettre un terme au récit, et ce, à un moment où, pourtant de retour à Ithaque, Ulysse semble prêt à le continuer indéfiniment. Comme l'écrit Ernst Bloch dans son texte intitulé « Ulysse n'est pas mort à Ithaque, il est parti à la recherche du monde inhabité » :

Il serait faux de croire que dans sa longue errance Ulysse n'a fait que prendre son mal en patience, non, car il fut aussi le grand voyageur qui visita de nombreux pays, d'innombrables cités et qui, de surcroît, connut Nausicaa et Calypso. Selon certains commentaires ineptes, la seule morale de l'histoire serait qu'après avoir traversé tous les dangers possibles, l'honnête père de famille n'aurait aspiré qu'à retrouver les siens [...]. Certes le retour au foyer est une catégorie très importante ; d'autant plus grands sont cependant ses dangers et ses corruptions, au même titre que ceux du repos. Si Ithaque n'était pas un symbole, ce serait un problème, et c'est sur lui qu'Homère laisse tomber le rideau, une fois satisfait le droit du maître de maison. Mais la légende n'en eut pas pour autant la parole coupée et elle continua de s'intéresser à Ulysse qu'elle traita un peu comme le motif du vaisseau fantôme : faisant ressurgir un héros déchaîné, inconnu.<sup>86</sup>

Si Ulysse est médiateur, il n'est pas pour autant une figure de la conciliation. Il n'est pas le troisième terme permettant — selon la progression pseudo-hégélienne thèse / antithèse / synthèse — la réconciliation des extrêmes et la résolution des contradictions. Il est plutôt celui qui, épousant les formes mouvantes d'une réalité contradictoire, permet de *traverser les extrêmes* que la raison socratique universelle ne fait que survoler. C'est cela qui fait de lui le médiateur par excellence, et non une soi-disant capacité à résoudre les conflits. La

---

<sup>86</sup> Ernst Bloch, *Le principe espérance III* (Paris: Gallimard, 1976), 129.

médiation qui est le propre d'Ulysse ressemble davantage à ce qu'on retrouve dans la lecture particulière qu'Adorno propose de la dialectique hégélienne :

[L]a médiation ne signifie jamais chez Hegel, comme l'évoque depuis Kierkegaard la plus fatale des méprises, un moyen terme entre les extrêmes ; *au contraire, la médiation s'effectue à travers les extrêmes et en eux* ; tel est l'aspect radical, irréductible à tout modérantisme, de Hegel.<sup>87</sup>

La médiation qui s'effectue à travers les extrêmes et en eux, mais surtout, qui maintient ces extrêmes dans leur opposition sans prétendre les dissoudre au sein d'une unité supérieure, voilà ce qui caractérise la fonction épistémologique d'Ulysse comme figure prenant forme dans le récit de l'*Odyssee*. Les extrêmes, ici, étant la raison et l'affect, le modèle qui se dessine est le suivant : à l'origine des exploits qu'Ulysse réalise sur le plan de la raison et de la technique rationnelle se trouve une dimension profondément affective et personnelle, à savoir le désir de rentrer chez lui, mais l'affect, en même temps, est précisément ce qui repousse constamment le moment du retour et qui va même jusqu'à faire du retour le commencement de nouvelles errances. La raison ne serait pas un moyen aussi efficace sans le support de l'affect, mais la réalisation de la fin visée par le moyen de la raison est empêchée par ce support même. Cette médiation des extrêmes sans résolution est ce qui empêche que la patrie et la famille qui guident Ulysse dans ses aventures se présentent autrement dans le récit que sous la forme de conceptions idéalisées : la famille et la patrie demeurent à l'état d'idéaux dont la réalisation est repoussée après l'action, laquelle ne veut pas finir. Véhicule de bouleversements qui ne laissent aucune pureté originelle intacte, la puissance de médiation qui caractérise Ulysse comme lecteur et comme narrateur du monde de l'*Odyssee* a pour effet de confronter toute continuité identitaire, quelle qu'elle

---

<sup>87</sup> Adorno, *Trois études sur Hegel*, 17-18.



soit, à sa propre discontinuité. Ainsi en va-t-il d'Ithaque, dont l'enracinement idéal est confronté à son propre déracinement.

### **La troisième voie d'Ulysse**

Au XX<sup>e</sup> siècle, alors que les lectures d'Hegel insistant sur l'accomplissement de toutes les médiations dans la suprématie politique de l'État sont de plus en plus discréditées par le caractère insupportable de l'expérience historique, les conceptions qui, comme celle d'Adorno, repensent plutôt la médiation hégélienne comme traversée des extrêmes sans le moment de la résolution commencent à gagner du terrain. Soutenues par des phrases telles que celle-ci, tirées de la préface à la *Phénoménologie de l'Esprit* : « l'esprit ne gagne sa vérité qu'en tant qu'il se trouve lui-même dans le déchirement absolu<sup>88</sup> », ces conceptions témoignent d'une vision selon laquelle c'est le déchirement de l'esprit, son douloureux passage d'un extrême à l'autre, et non ce qui vient après, le résultat, qui est garant de la vérité. La résolution qui vient après le déchirement n'est que le cadavre de la vérité, tout comme la vie paisible qu'Ulysse rêve de vivre à Ithaque avec sa famille n'est qu'un fantôme de vie par rapport à la réalité des extrêmes où le conduit son voyage. Ainsi apparaît la vision particulière de l'histoire véhiculée par la figure d'Ulysse et faisant d'elle une figure centrale de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Le XX<sup>e</sup> siècle, en effet, est profondément déchiré. Déchiré entre, d'une part, la vision téléologique de l'histoire héritée du christianisme et monumentalisée sous la forme d'une philosophie spéculative par Hegel, et d'autre part, la vision de l'histoire comme recouvrement d'une origine à découvrir, qui trouve sa formulation dans la philosophie d'Heidegger. La vision téléologique interprète

---

<sup>88</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. par Gwendoline Jarczyk, 396 (Paris: Gallimard, 2002), 47.

rétroactivement la totalité du passé comme une série de médiations conduisant à l'accomplissement d'un but futur déjà présent au début du processus, mais seulement en tant qu'immédiateté non développée. Dans cette optique, l'origine est vouée à disparaître au sein du procès historique, comme un matériau qui n'existe que pour servir la réalisation de buts plus élevés : le futur rachète et justifie le passé, mais seulement en tant que moment qui devait être sacrifié et dépassé pour construire le futur, et ainsi, toute discontinuité qui apparaît dans l'histoire est interprétée comme moment d'une continuité englobante qui ne se dévoile qu'au jour de l'accomplissement, lequel correspond pour Hegel à l'État moderne. La vision de l'histoire comme recouvrement de l'origine fonctionne de manière inverse. Pour celle-ci, loin de réaliser l'origine, le processus historique ne fait que la recouvrir, en recouvrant la vérité originaire qu'Heidegger appelle « l'Être », et nous empêche ainsi de la voir. Il faut donc nous frayer un chemin, à travers les ruines de l'histoire, vers l'origine qui fut éclipsée dès le départ, voilée aussitôt que découverte. Face aux catastrophes politiques du XX<sup>e</sup> siècle, de la Première Guerre mondiale jusqu'à Auschwitz et Hiroshima, aucune de ces deux visions de l'histoire ne semble offrir un refuge pour l'humain humilié par la violence et la terreur amenées à un degré insoutenable. Il serait vain, et même horrible, de chercher à interpréter Auschwitz comme un moment nécessaire dans l'accomplissement d'un but plus élevé. La discontinuité historique que représente Auschwitz est trop radicale pour être intégrée dans une continuité englobante et résorbant en elle-même la totalité de la souffrance humaine. Parvenue à un certain point, la souffrance ne se laisse plus contenir par aucun mouvement téléologique qui lui assignerait une place et un sens dans l'histoire. Or s'il apparaît suspect, dans un monde détruit, de se projeter dans un futur qui donnerait sens à cette destruction, il n'est pas moins

suspect de se tourner vers le passé, comme si l'origine pouvait demeurer intouchée par le devenir catastrophique de l'histoire. Face au désastre du présent, le futur comme le passé, le progrès comme la réaction, se voient frappés d'impuissance, et l'histoire semble être sortie de ses gonds. Or, dans ce contexte, une troisième voie s'offre à ceux qui, ayant survécu au désastre, sont bien obligés de continuer. Il s'agit, bien sûr, de la voie ouverte par Ulysse. Cette voie, qui est celle de la médiation des extrêmes, implique l'impossibilité de retrouver une origine immédiate qui précéderait toutes les médiations, c'est-à-dire l'impossibilité, pour Ulysse, de retrouver sa vie à Ithaque telle qu'elle était avant qu'il parte à la guerre. Or, il lui est tout aussi impossible d'atteindre un moment d'accomplissement qui mettrait fin à la médiation des extrêmes et qui permettrait d'interpréter toutes les médiations antérieures comme des étapes du chemin menant à cet accomplissement. Seule l'intervention d'une contrainte extérieure à la figure d'Ulysse, l'intervention des dieux, est en mesure de poser un terme à ses pérégrinations. La figure en tant que telle n'est bonne qu'à déclencher le récit en faisant advenir l'imprévisible : elle ne connaît jamais le terme du mouvement qu'elle met en marche. La voie d'Ulysse est celle de ceux qui ne peuvent plus retourner d'où ils viennent, et qui ne peuvent pas non plus savoir où ils vont, ceux qui sont coincés entre un passé parti en fumée et un futur lourd de menaces. Voilà pourquoi la figure centrale du XX<sup>e</sup> siècle est Ulysse et non Socrate. Dans un monde sans passé ni futur, renoncer à l'expérience sensible au nom de l'Idéal n'est pas chose aisée. Les lois immuables de la raison, précisément parce qu'elles sont demeurées immuables en face des atrocités, se présentent sous un jour moins reluisant que celui sous lequel elles se présentèrent à Socrate. Mourir pour les lois de la raison, au siècle d'Auschwitz, ressemble de plus en plus à ce que cela a peut-être toujours été : c'est-à-dire sacrifier la vie

« pour adorer la pierre, la bêtise, la pesanteur, le destin, le néant<sup>89</sup> ». Or, on l'a vu, Ulysse refuse de renoncer sans lutte à l'expérience sensible, puisqu'à ses yeux, aucun autre bien n'est assez grand pour justifier le sacrifice de celui-là. Ainsi, plus encore qu'à Ithaque, il est chez soi, en ce siècle auquel les naufragés et les rescapés ont donné un visage.

---

<sup>89</sup> Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, trad. par Cornelius Heim, Gallimard, 1971, 71.

## Chapitre 3 : La figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle

*L'Ancien ne peut se  
réfugier qu'à la pointe  
du Nouveau, dans les  
ruptures et non pas  
dans la continuité.*

Theodor W. Adorno

*You snake I ate a true  
belief, your rotten fruit  
inside of me.*

P.J. Harvey

### Ulysse figure de la pensée littéraire

Un large pan de la vie intellectuelle du XX<sup>e</sup> siècle est occupé par une véritable fascination pour l'utilisation des matériaux de la littérature à des fins de conceptualisation philosophique. À un moment qui suit directement l'effondrement des monumentales constructions théoriques de l'idéalisme absolu, et face au constat de l'impossibilité pour tout système philosophique de contenir en lui-même la totalité du réel, le caractère décisif de la production esthétique dans le sauvetage d'une discipline dont les prétentions ont été considérablement amputées ne semble faire aucun doute. À rebours aussi bien de la condamnation platonicienne de la poésie comme simulacre indésirable que de l'idée hégélienne du dépassement-achèvement de l'art par la marche de l'esprit, ceux qui souhaitent faire ce qu'on appelle encore — non sans malaise — de la philosophie, ne tarissent pas d'efforts pour penser à partir de et à travers le littéraire et ses figures. Lorsque, en 1991, Deleuze et Guattari proposent leur théorie du personnage conceptuel, dans une tentative pour repenser la définition de l'activité philosophique à partir de la notion

littéraire de personnage, ils résument et formulent de manière à la rendre opératoire une tendance qui est à l'œuvre tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Le gouffre laissé entre la philosophie spéculative convaincue de mensonge par sa prétention à recueillir la totalité de l'expérience et l'expérience elle-même qui, suite à l'extrême dépérissement que lui infligea la catastrophe politique et sociale, demande désespérément à être sauvée, ce gouffre, donc, doit être comblé coûte que coûte, et c'est aux personnages qui peuplent la tradition littéraire que revient cette suprême tâche d'un siècle à la dérive. Parmi la pléthore de personnages mobilisés et envoyés au front pour défendre l'honneur philosophique blessé, Ulysse, comme au jour où il dut partir pour aller défendre l'honneur d'Agamemnon, se démarque par sa valeur et par son efficacité. Il suffit, en ce siècle aux mille tourments, qu'un philosophe se mette en tête de philosopher à partir d'un personnage littéraire pour que, tout de suite, on voit poindre, revêtant l'une de ses innombrables parures, la figure de l'homme aux mille tours. Dresser une liste — même sommaire — des principaux essais philosophiques de cette époque qui mobilisent la figure d'Ulysse donne l'occasion de voir défiler un cortège de philosophes comptant parmi les plus connus de l'histoire intellectuelle récente.<sup>90</sup> Dans son livre *Ulysse chez les philosophes*, paru en 2015, Marie de Marcillac aborde la plupart de ces textes philosophiques, et, moins pour en proposer une nouvelle interprétation que pour en faire la cartographie, commente abondamment leurs dialogues croisés au sujet du héros de l'*Odyssée*. Or, montrer comment le XX<sup>e</sup> siècle a su, comme nul autre, penser la figure d'Ulysse, décrire la manière dont il a su philosopher à partir de

---

<sup>90</sup> *La dialectique de la Raison* (1945) d'Adorno et Horkheimer, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (1949) d'Emmanuel Lévinas, *Forme et événement* (1952) de Carlo Diano, *La crise de la culture* (1952) de Hannah Arendt, « Aléthéia » (1952) de Martin Heidegger, *Le principe espérance* (1959) d'Ernst Bloch, *Le livre à venir* (1952) de Maurice Blanchot, « La pensée du dehors » (1966) de Michel Foucault, « Violence et Métaphysique » de Jacques Derrida, *Différence et répétition* (1966) de Gilles Deleuze, *L'irrésistible et la nostalgie* (1974) de Vladimir Jankélévitch et *Esquisses herméneutiques* (2004) de Hans-Georg Gadamer ne sont que quelques exemples d'une liste beaucoup plus longue.

et à travers cette figure dont on a fait — sans même avoir besoin de le préciser, tellement elle était imbriquée dans les habitudes philosophiques — le personnage conceptuel par excellence, montrer cela, donc, est non seulement chose faite, mais, de surcroît, ne présente à mes yeux qu'un intérêt superficiel. Celui qui, comme moi, est obnubilé par une figure dont la puissance de médiation, à partir des temps les plus reculés jusque dans les ténèbres du XX<sup>e</sup> siècle, fit trembler les murs de toutes les prisons conceptuelles, celui-là, donc, est forcément amené à se détourner des entreprises philosophiques qui capitalisent sur cette figure, pour se concentrer plutôt sur la quête des écrivaines et des écrivains qui, portés par un souffle venu de loin, partent pour le long voyage dont on ne revient qu'irréremédiablement bouleversé, méconnaissable, transfiguré. Ces naufragés du concept, à qui j'offre ces quelques fragments de pensée arrachés à la fatalité de ma propre formation philosophique, ont su raviver, au XX<sup>e</sup> siècle, le feu de cette vie contingente et arbitraire qui respire dans les figures du littéraire. Pour illustrer ce rapport particulier à la figure d'Ulysse et souligner une fois de plus ce qui le distingue de la pensée conceptuelle, une citation de Nikos Kazantzakis, écrivain du XX<sup>e</sup> siècle dans l'œuvre duquel Ulysse occupe une place considérable, s'impose :

La feuille vierge n'était plus, comme elle l'avait été jusque là, un miroir qui réfléchissait mon visage : j'avais vu pour la première fois le visage du grand Compagnon de Route. Je l'ai reconnu aussitôt : coiffé d'un bonnet de marin, il avait un regard d'aigle, une barbe courte et bouclée, de petits yeux agiles, envoûtants comme ceux du serpent, les sourcils légèrement froncés, comme s'il évaluait du regard le bouc qu'il avait envie de voler, ou un nuage qui venait soudain d'apparaître au-dessus de la mer, chargé de bourrasque, ou bien sa force et celle des immortels, avant de décider s'il avait intérêt à se montrer généreux ou rusé. [...] C'était toi, comment aurais-je pu ne pas te reconnaître aussitôt, c'était toi, Capitaine du vaisseau de la Grèce.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> Nikos Kazantzakis, *Lettre au gréco. Souvenirs de ma vie*, trad. par Michel Saunier (Plon, 1961), 501.

De manière frappante par sa précision, Kazantzakis témoigne ici de l'apparition imprévisible et bouleversante de la figure comme représentation défigurée, comme miroir déformant par l'effet duquel une image venue d'ailleurs s'immisce subrepticement en nous et fait disparaître notre identité habituelle dans une éclipse qui fait coïncider la mort de l'intention avec la naissance de la vérité. S'il est exact, comme l'écrit Benjamin, qu'« autour de nous-mêmes [...] plane un peu de l'air respiré jadis par les défunts<sup>92</sup> », c'est par cette conspiration — à travers la figure — entre le Maintenant et l'Autrefois que se manifeste la pensée littéraire, et non par la transformation du passé en concept à l'usage du présent. Alors que le personnage conceptuel sert de médiation au philosophe qui pense à travers lui, la figure, elle, pense à travers *moi* qui suis animé par son souffle et respire avec elle. Ulysse n'est pas une médiation à travers laquelle pense Kazantzakis. Plutôt, c'est Kazantzakis qui est médiatisé par Ulysse. En laissant ses plus solides fondations être ébranlées par le souffle de l'autrefois, dont Ulysse, médiateur en chef, est le véhicule intemporel, Kazantzakis et tous les autres deviennent eux-mêmes médiateurs de la pensée littéraire et reprennent, là où il fut interrompu, le récit toujours inachevé. C'est là, précisément, ce que font les auteurs dont les textes seront abordés ici, et ce que la manipulation conceptuelle des figures du passé ne peut accomplir. La figure comme manifestation de la pensée littéraire implique le surgissement de l'arbitraire, de l'imprévisible, au sein de l'immuable et du prévisible, et le surgissement de l'imprévisible, au XX<sup>e</sup> siècle, est le privilège de la production esthétique, cette manifestation historique et temporelle, à travers le renouvellement des formes, d'une transcendance intemporelle. Formulée au début du siècle, notamment par Victor Chklovski, qui fait de la

---

<sup>92</sup> Benjamin, *Écrits français*, 433.



défamiliarisation créée par l'introduction de nouveaux procédés esthétiques le critère distinctif de l'art<sup>93</sup>, cette idée devient un véritable programme pour les artistes de l'époque et continue d'influencer les artistes d'aujourd'hui. Or, intervenir dans la production esthétique pour en modifier les procédés n'implique pas forcément de se limiter à être un simple technicien de l'immanence. Suivant l'idée d'Adorno selon laquelle l'art est cette « catastrophe de l'instant qui brise la continuité temporelle<sup>94</sup> », l'apparition du nouveau demande l'incursion dans le présent d'un passé impossible à maîtriser, incursion qui est en même temps ouverture sur un avenir impossible à prévoir. Cette incursion, en plein cœur du présent, de forces provenant d'autrefois et promettant de bouleverser l'avenir, est la nouvelle forme que prend, au XX<sup>e</sup> siècle, la transcendance ruinée une première fois sous sa forme théologique et une seconde fois sous sa forme humaniste. Mais les manifestations de cette transcendance rencontrent inévitablement des résistances, et la moindre n'est pas l'habitude qu'ont les philosophes de ramener toute manifestation de l'inconnu à ce qui est déjà connu. C'est pourquoi Ulysse, passé maître dans l'art de s'introduire subrepticement là où il n'est pas le bienvenu, est ici une figure de circonstance. En témoigne le texte de Monique Wittig intitulé le *cheval de Troie* :

Tout d'abord il semble étrange aux Troyens, le cheval de bois, sans couleur précise, énorme, barbare. Telle une montagne il s'élève jusqu'au ciel. Puis petit à petit, ils découvrent des formes familières qui coïncident avec celles d'un cheval. Déjà pour eux, Troyens, il y a eu de nombreuses formes différentes, parfois contradictoires, mises ensemble pour façonner un cheval, car ils ont une ancienne culture. Le cheval construit par les Grecs est sans doute aussi un cheval pour les Troyens, même s'ils le considèrent encore avec inquiétude. Il est barbare par sa dimension, mais aussi par sa forme, trop brute pour eux, les efféminés, comme Virgile les appelle. Mais plus tard ils s'attachent à l'apparente simplicité, dans laquelle ils voient de la recherche. Ils voient, maintenant, toute l'élaboration que sa façon brute et rudimentaire a d'abord cachée. Ils en arrivent à voir comme étant forte,

<sup>93</sup> Viktor Borisovich Chklovski, *L'Art comme procédé* (Paris: Allia, 2008).

<sup>94</sup> Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. par Marc Jimenez (Paris: Klincksieck, 2011), 45.

puissante, l'œuvre qu'ils avaient considérée sans forme. Ils veulent se l'approprier, l'adopter comme un monument et la protéger à l'intérieur de leurs murs. Mais si c'était une machine de guerre? Toute œuvre littéraire importante est, au moment de sa production, comme le cheval de Troie. Toute œuvre ayant une nouvelle forme fonctionne comme une machine de guerre, car son intention et son but sont de démolir les vieilles formes et les règles conventionnelles. Une telle œuvre se produit toujours en territoire hostile. Et plus ce cheval de Troie apparaît étrange, non conformiste, inassimilable, plus il lui faut de temps pour être accepté. En fin de compte il est adopté, et par la suite il fonctionne comme une mine, quelle que soit sa lenteur initiale. Il sape et fait sauter la terre où il a été planté.<sup>95</sup>

Les œuvres qui infligent au lecteur un fort sentiment de défamiliarisation, avant de pouvoir être consommées plus tard en tant que banals chefs-d'œuvre de l'histoire littéraire, sont certes disséquées et domestiquées par les savants qui exercent sur elles leurs techniques d'interprétation, mais elles laissent tout de même quelques traces de leur passage fracassant, traces à partir desquelles les prochains créateurs audacieux pourront ouvrir à nouveau les hostilités. La figure qui s'introduit dans la forteresse de l'esprit inspire d'abord de l'incompréhension, voire de l'effroi, mais elle est ensuite assimilée, sous la forme d'une représentation domestiquée, par la raison qui a vite fait de chasser les affects inopportuns, tout en restant sourde aux cris de toutes les Cassandres qui, demeurées rivées au choc des affects, y lisent le texte des catastrophes à venir. Or, à partir du moment où, trop sûre d'elle-même, la raison se met à sous-estimer la capacité de la figure à miner son terrain, ce n'est plus qu'une question de temps avant que ses remparts, aussi indestructibles soient-ils, ne brillent des mille feux du saccage et de la destruction. Tel est le pari de l'art au XX<sup>e</sup> siècle, et Ulysse l'inventif, dans l'esprit duquel est née la tactique sournoise du cheval de Troie, en est la figure par excellence. Or on ne manquera pas de remarquer le caractère paradoxal d'une situation dans laquelle un siècle marqué par le désir insatiable du Nouveau est en

---

<sup>95</sup> Monique Wittig, *La pensée straight* (Paris: Amsterdam, 2013), 107-8.

même temps obnubilé par une des figures les plus anciennes de la tradition occidentale, et cela, non pas de manière parallèle, mais bien dans un seul et même mouvement consistant à investir la figure d'Ulysse, comme dans l'exemple du cheval de Troie, de cette compulsion au renouvellement des formes et des procédés esthétiques. Adorno, lorsqu'il écrit que « [l']Ancien ne peut se réfugier qu'à la pointe du Nouveau, dans les ruptures et non pas dans la continuité<sup>96</sup> », met le doigt sur cette apparente contradiction qui, comme je voudrais le montrer, est en fait une démonstration de la manière dont l'esprit humain s'inscrit et s'actualise dans les œuvres qui constituent la tradition littéraire. La figure d'Ulysse telle qu'elle est mobilisée au XX<sup>e</sup> siècle montre donc que, contrairement à la raison, qui fonctionne sur la base d'une croyance au progrès, la pensée littéraire, à travers les efforts incessants qu'elle déploie pour produire de la nouveauté, ne cherche pas à conquérir l'avenir, mais bien le passé. Comme l'écrit Benjamin :

l'origine n'a rien à voir avec la genèse des choses : elle ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin ; elle est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître.<sup>97</sup>

Par conséquent, conquérir une figure du passé ne consiste pas à en expliquer la genèse sous la forme d'un discours historique, mais plutôt à penser la manière dont elle est imbriquée, de façon consciente ou non, dans les manifestations les plus actuelles de l'esprit, entraînant dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. Ce n'est pas seulement la nouveauté qui a besoin du stratagème d'Ulysse pour pénétrer les défenses de la tradition. L'Ancien aussi, sans cesse, doit être actualisé et sauvé de son confinement dans un passé mythique et intouchable, et la pensée littéraire incarnée et propulsée par la figure d'Ulysse

---

<sup>96</sup> Adorno, *Théorie esthétique*, 44.

<sup>97</sup> Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, 56.

est ce Cheval de Troie qui, reçu sous le couvert d'une offrande dans le musée de l'esprit, conspire aussitôt entré pour y mettre le feu afin qu'à nouveau brillent d'un bel éclat les figures éteintes par le passage du temps.

### **Les Sirènes, Ève, le séducteur et le serpent**

Afin d'explicitier le cheminement silencieux et secret de la figure d'Ulysse, terrée à l'intérieur de son cheval de bois, dans l'histoire intellectuelle du XX<sup>e</sup> siècle, il convient d'aborder ce qui la rend capable de percer les défenses de l'ennemi. Pour être un bon cheval de Troie, il faut, avant celui du calcul et de la dissimulation, maîtriser l'art de la séduction. Dans un fragment de 1917 intitulé « Le silence des Sirènes », Kafka rejoue la scène de la rencontre entre Ulysse et les Sirènes racontée au chant XII de l'*Odyssée*, de manière à produire une nouvelle version de l'histoire dans laquelle celui qui devait être séduit par les Sirènes devient lui-même séducteur :

Comme preuve que des moyens insuffisants, puérils même, peuvent servir au salut : Pour se préserver des Sirènes, Ulysse se boucha les oreilles avec de la cire et se fit enchaîner au mât. Tous les voyageurs, sauf ceux que les Sirènes attiraient de loin, auraient pu depuis longtemps faire de même, mais le monde entier savait que cela ne pouvait être d'aucun secours. La voix des Sirènes perçait tout et la passion des hommes séduits eût fait éclater des choses plus solides que des chaînes et un mât. Mais bien qu'il en eût peut-être entendu parler, Ulysse n'y pensait pas. Il se fiait absolument à sa poignée de cire et à son paquet de chaînes, et toute à la joie innocente que lui procuraient ses petits expédients, il alla au-devant des Sirènes.<sup>98</sup>

On sait que dans la version d'Homère, Ulysse ne se bouche pas les oreilles avec de la cire : il se ligote seulement au mât, afin de pouvoir entendre le chant des Sirènes tout en étant prémuni contre la tentation invincible de se jeter à l'eau pour les rejoindre. Ainsi, il réalise un des chefs-d'œuvre de son art de la médiation des extrêmes, expérimentant dans un même

---

<sup>98</sup> Franz Kafka, *Œuvres complètes*. 2, éd. par Claude David, trad. par Marthes Robert (Paris: Gallimard, 1997), 542.

mouvement la plus sévère maîtrise de soi et le plus violent bouleversement affectif. Pour sa part, en se bouchant les oreilles avec de la cire, le héros de Kafka semble opter de manière unilatérale pour la fermeture aux affects et pour une maîtrise de soi que ne vient pas provoquer le choc de l'inconnu. Or le texte de Kafka n'est pas aussi simple, puisqu'il indique dès le début que les moyens techniques dont dispose Ulysse sont insuffisants pour le préserver des Sirènes. Ces moyens techniques ainsi que le fait qu'ils doivent si facilement permettre à Ulysse de se fermer à l'expérience extrême que lui réservent les Sirènes sont ridiculisés par Kafka, qui écrit que « le monde entier savait que cela ne pouvait être d'aucun secours ». Peut-être est-ce même précisément l'aspect ridicule des moyens utilisés par Ulysse, et non leur efficacité, qui lui sauve la vie en fin de compte. Ulysse se bouchant les oreilles avec de la cire évoque la propension de la raison à se murer dans une forteresse où les affects susceptibles de venir bouleverser sa tranquille immuabilité ne peuvent pénétrer. Mais cette analogie entre Ulysse et le sage (qu'il soit Socrate, Épictète ou Spinoza) apparaît seulement sur un plan superficiel. Le véritable sage n'a pas besoin de se boucher les oreilles avec de la cire ni de quelque autre moyen technique jugé par lui ridicule en face du pouvoir de l'esprit autonome : il n'a besoin de rien outre la volonté inflexible de rester indifférent face aux choses qui ne dépendent pas de lui. On peut imaginer, quoique cela soit peu probable, qu'un vrai sage, par la seule force de sa raison blindée contre l'expérience sensible, puisse effectivement résister au pouvoir d'attraction surnaturel des Sirènes. Mais même si cela était possible, il aurait quand même perdu. En effet, nous dit Kafka, les Sirènes possèdent une arme secrète : elles peuvent toujours arrêter de chanter :

Or, les Sirènes possèdent une arme plus terrible encore que leur chant, et c'est leur silence. Il est peut-être concevable, quoique cela ne soit pas arrivé,

que quelqu'un ait pu échapper à leur chant, mais sûrement pas à leur silence. Au sentiment de les avoir vaincues par sa propre force et à l'orgueil violent qui en résulte, rien de terrestre ne saurait résister.<sup>99</sup>

Tout le soursnois des Sirènes est là : écouter leur chant conduit à perdre la raison, mais s'exposer à leur silence conduit à perdre la vie. Dans cette alternative piégée apparaît le triste sort de l'être humain domestiqué par la raison, pour lequel l'ouverture aux affects représente un risque permanent de folie, et la fermeture à ces derniers une chute dans la mimésis de la mort qui est le dernier refuge du sage dévoré par son dégoût de vivre. Si aucun humain ne peut résister à la séduction des Sirènes, le sage peut toujours se réfugier dans l'inhumanité de la raison complètement coupée du sensible. Toutefois, en allant aussi loin dans la négation de la vie, il ouvre la porte à l'orgueil monstrueux d'une raison devenue déraison par son délire de puissance, d'une mesure devenue démesure à force de rigueur : « au sentiment de les avoir vaincues par sa propre force et à l'orgueil violent qui en résulte, rien de terrestre ne saurait résister ». Mais tel ne sera pas ici le sort d'Ulysse, puisque le héros de Kafka n'est qu'une parodie de sage, une mise en scène de l'impuissance et du ridicule dont fait preuve la raison dans son aspiration à l'autonomie et au détachement du sensible. Contrairement au stoïcien, qui admet d'emblée que de s'opposer à quelque chose qui ne dépend pas de sa raison autonome lui est impossible, Ulysse prétend pouvoir infléchir la fatalité avec ses « petits expédients » de mortel et rien d'autre. C'est cette confiance aveugle d'Ulysse en ses « petits expédients » qui entraîne la confusion en vertu de laquelle Ulysse pourra entendre le silence des Sirènes sans courir aucun danger :

Et de fait, quand Ulysse arriva, les puissantes Sirènes cessèrent de chanter. Soit qu'elles crussent que le silence seul pouvait encore venir à bout d'un pareil adversaire, soit que la vue de la félicité peinte sur le visage d'Ulysse leur fît oublier tous leurs chants. Mais Ulysse, si l'on peut s'exprimer ainsi, n'entendit pas leur silence ; il crut qu'elles chantaient et que lui seul était

---

<sup>99</sup> Kafka, 543.

préservé de les entendre ; il vit d'abord distraitement la courbe de leur cou, leur souffle profond, leurs yeux pleins de larmes, leur bouche entrouverte, mais il crut que tout cela faisait partie des airs qui se perdaient autour de lui. Mais bientôt tout glissa devant son regard fixé au loin ; les Sirènes disparurent littéralement devant sa fermeté et c'est précisément lorsqu'il fut le plus près d'elles qu'il ignora leur existence.<sup>100</sup>

Face au danger que représente le silence des Sirènes, Ulysse ne perd pas son assurance, puisqu'il attribue le fait qu'il n'entend rien à la réussite de ses expédients, et ne soupçonne pas que c'est uniquement parce que les Sirènes se sont tuées volontairement qu'il ne percevait pas leur chant. La même naïveté qui conduit l'Ulysse de Kafka à se mesurer au chant terrible des Sirènes avec rien d'autre en mains qu'une poignée de cire et quelques chaînes le conduit à se livrer sans peur aucune à leur silence, plus terrible encore. Équipé en apparence pour affronter le chant des Sirènes, c'est à leur silence qu'Ulysse semble finalement le mieux préparé. L'Ulysse de Kafka possède une arme autrement plus puissante que la ruse qui est placée au premier plan dans la version d'Homère : il s'agit de la force d'attraction qui se dégage de sa « joie innocente », cette « fermeté » avec laquelle il garde son regard « fixé au loin », rivé à son objectif, la lointaine Ithaque, tellement convaincu que le petit bonheur terrestre qui l'attend là est le seul vrai bonheur qu'il ne peut même pas imaginer être détourné de celui-ci par la séduction des Sirènes, aussi irrésistibles soient-elles. Il y a dans cette attitude comme un stoïcisme inversé qui, les « yeux pleins de larmes » des Sirènes en témoignent, est capable d'émouvoir même les monstrueuses créatures qui peuplent la mer aux mille dangers. Kafka propose deux manières d'expliquer pourquoi les Sirènes se sont tuées au passage d'Ulysse : « soit qu'elles crussent que le silence seul pouvait encore venir à bout d'un pareil adversaire, soit que la vue de la félicité peinte sur le visage d'Ulysse leur fit oublier tous leurs chants ». La première explication

---

<sup>100</sup> Kafka, 543.

conviendrait pour le sage dont la fermeture aux affects est parodiée par la cire dans les oreilles d'Ulysse. Mais pour Ulysse, la seconde est plus plausible, puisque ce qui est mis en scène dans le fragment est la séduction des Sirènes par Ulysse :

Mais elles, plus belles que jamais, s'étirèrent, tournèrent sur elles-mêmes, laissèrent leur terrifiante chevelure flotter librement au vent et leurs griffes se détendirent sur le roc. Elles ne désiraient plus séduire, elles ne voulaient plus que retenir le plus longtemps possible au vol le reflet des grands yeux d'Ulysse. Si les Sirènes avaient eu une conscience, elles se fussent alors anéanties. Mais telles qu'elles étaient, elles restèrent ; seul Ulysse leur a échappé.<sup>101</sup>

Les Sirènes séductrices, pour un instant, sont devenues séduites. Alors que dans l'*Odyssée*, l'accent est mis sur la manière dont Ulysse se situe par rapport à la séduction des Sirènes, sur sa tendance à se défier de cette séduction tout en y cédant jusqu'à un certain point, ici, l'attention est recentrée sur la situation des Sirènes par rapport à Ulysse, sur la manière dont ce dernier les affecte et les bouleverse. Séduire les Sirènes, ces sombres créatures qui chantent le destin des morts enfermés dans un passé irrévocable, c'est séduire la fatalité de ce passé, c'est infléchir, ne serait-ce que pour une seconde, les lois immuables de la nécessité qui limite le possible, puisque, comme l'écrit Kafka, tout le monde sait parfaitement qu'il est impossible pour un humain, quand même il se trouverait dans un cuirassé, de résister au chant des Sirènes. Aristote disait que la nécessité est ce qui ne se laisse persuader en aucune circonstance et sous aucun prétexte. Faute de quoi, c'est tout l'ordre la conscience qui serait anéanti. Mais, supposons que, juste une fois, la nécessité se soit laissée persuadée, et cela, à la faveur d'un voyageur qui croyait si fort en ses petits expédients de mortel impuissant que ceux-ci se transformèrent sous ses yeux en attirail de sorcellerie capable d'envoûter les reines de l'envoûtement elles-mêmes, force est de

---

<sup>101</sup> Kafka, 543.



conclure que, « [s]i les Sirènes avaient eu une conscience, elles se fussent alors anéanties ». Or les Sirènes n'ont pas de conscience, elles ne sont pas soumises, comme l'humain, au principe de non-contradiction, et n'ont pas à se soumettre au dictat de la raison selon lequel le passé est irrévocable. « Seul Ulysse leur a échappé », mais les Sirènes, contrairement au sage qu'elles méprisent et ne daignent même pas gratifier de leurs chants, peuvent très bien souffrir les exceptions. Seul Ulysse a réussi l'impossible : faire que cesse le chant des Sirènes sans avoir à subir le contrecoup de leur mortel silence. Tandis que le sage entend le silence objectif de la vie arbitraire et déraisonnable (les Sirènes) devenue muette face à la rigidité mortifère de la raison guérie du sensible, ce qu'Ulysse entend, pour sa part, est le silence qu'il croit devoir à sa petite tricherie, à ses petits expédients, bref un silence personnel et dépourvu d'objectivité, mais qui trouve sa réalité dans le silence extérieur des Sirènes au souffle coupé par le bouleversement intégral qu'elles expérimentent au passage d'un si extraordinaire mortel. Il se peut même, précise Kafka, qu'Ulysse ait été parfaitement conscient de l'effet qu'il fit aux Sirènes, qu'il ait davantage confiance en son redoutable pouvoir de séduction qu'en sa corde et sa cire, et qu'il ne joue la comédie de la naïveté que par ruse et par méfiance, comme il le fait si souvent dans l'*Odyssee* :

La tradition rapporte d'ailleurs un complément à cette version. Ulysse, dit-on, était si fertile en inventions que la déesse Destinée elle-même ne pouvait lire dans son cœur. Il est possible — encore que l'intelligence humaine ne puisse le concevoir — qu'il ait réellement remarqué que les Sirènes se taisaient et qu'il n'ait usé de la feinte décrite ci-dessus que pour leur opposer, à elles et aux dieux, une espèce de bouclier.<sup>102</sup>

Ayant fait semblant, comme le font bien des séducteurs, de ne pas même voir les Sirènes chez qui il venait de provoquer tant d'émoi, Ulysse, suivant cette dernière hypothèse proposée par Kafka, aurait fait la démonstration éclatante qu'il est possible, pour qui en a

---

<sup>102</sup> Kafka, 543.

le courage et l'audace, de retourner la raison contre elle-même et de la contraindre à servir le miracle, l'exception aux lois de la nécessité qu'elle condamne si sévèrement. Quiconque maîtrise la raison s'empressera d'observer qu'il s'agit là d'une hypothèse ridicule. Mais cela ne serait point surprenant, puisque cette hypothèse fait partie des choses que l'intelligence humaine ne peut concevoir. Or Kafka, lui, l'a conçu, et c'est bien toute la force de la pensée littéraire et des figures qui la véhiculent de pouvoir, sans rougir, concevoir l'inconcevable. Comme l'a noté Corinne Jouanno :

Ce qui fait la particularité du texte de Kafka [...], c'est que, dans « Le silence des Sirènes », l'épisode homérique devient prétexte à interprétations multiples et contradictoires : le mythe se délie en une succession d'hypothèse et de gloses et, arrivé au terme d'un apologue qui, sous ses allures faussement naïves, est profondément retors, on ne sait plus si le héros de l'*Odyssée* est intelligent ou stupide, et s'il a été préservé du danger par sa sotte fatuité ou par son exceptionnel talent simulateur. En mettant le processus exégétique au cœur de sa réflexion, en transformant [...] le récit homérique en une sorte de *midrash* où chaque phrase nie la précédente, Kafka semble avoir voulu tourner en dérision la folie des interprètes qui se sont successivement acharnés sur les plus célèbres épisodes de la geste d'Ulysse.<sup>103</sup>

Dans cette optique, « Le silence des Sirènes » illustre parfaitement la différence qui existe entre le fait d'utiliser la figure d'Ulysse pour représenter un contenu de penser conceptuel parmi d'autres et le fait de mettre en place, à l'aide de cette figure, les paramètres d'une expérience de pensée littéraire dont les résultats sont imprévisibles et diffus, et dont l'existence même constitue une résistance aux tentatives de la raison à transformer les figures en personnages conceptuels ou autres résidus déréalisés du littéraire.

L'exemple de Kafka est d'autant plus intéressant et éclairant pour la problématique de cette thèse qu'il montre comment la figure d'Ulysse, au XX<sup>e</sup> siècle, de manière souterraine, véhicule un passé qui déborde son origine hellénique, puisqu'elle traîne avec

---

<sup>103</sup> Corinne Jouanno, *Ulysse: odyssée d'un personnage d'Homère à Joyce* (Paris: Ellipses, 2013), 469-70.

elle tout un autre pan de l'héritage occidental, à savoir le contexte judaïque. Cela sera l'objet du prochain chapitre. Mais déjà, avec le récit de Kafka, dans l'œuvre duquel la tradition judaïque joue un rôle central, on peut voir que cette figure, au XX<sup>e</sup> siècle, se présente comme le surgissement d'un passé irrésolu et en pleine crise identitaire, un passé ouvert sur la possibilité de sa transfiguration. Cette remise en mouvement du passé à l'intérieur même de la nouveauté est liée au pouvoir de séduction d'Ulysse, qui est aussi une force capable d'ébranler l'ordre de la connaissance. Irrésistible, Ulysse l'est aux yeux des Sirènes en vertu de sa forme toute particulière d'intelligence qui reconfigure sans arrêt le rapport de force entre affect et raison. Refusant de sacrifier le sensible à l'intelligible, l'éphémère à l'immuable, le héros homérique s'oppose au formalisme de la raison universelle socratique brandi par ceux que Nietzsche appelait des « fanatiques de la conscience [...] qui préfèrent rendre l'âme couchés sur un néant indubitable que sur une réalité mal assurée<sup>104</sup> ». Cette réalité mal assurée, dans laquelle la violence des affects provoqués par les puissances de l'extérieur, comme dans l'épisode des Sirènes, risque à tout moment de ruiner l'ordre de la conscience, Ulysse en fait son domaine propre, sa terre promise, son Ithaque retrouvée. Il s'y trouve parfaitement dans son élément, puisque c'est en épousant les formes mouvantes de la réalité chaotique et provisoire qu'il parvient à l'infléchir : c'est en se livrant aux Sirènes, en se présentant devant elles avec des petits expédients de mortel impuissant face à leur pouvoir surnaturel, qu'il parvient à trouver un autre expédient, bien plus redoutable celui-là, à savoir son incomparable pouvoir de séduction, un expédient qui lui permettra d'échapper à ce que la raison a pourtant déclaré inéluctable. Ulysse ne choisit donc pas l'expérience sensible contre la raison, il se tient

---

<sup>104</sup> Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, 28.

plutôt à proximité du point où se touchent l'extrême de la raison (la parodie du sage) et l'extrême de l'affect (la séduction des Sirènes).

Pour mieux comprendre cet ébranlement de l'ordre du savoir qui est mis en œuvre par la figure d'Ulysse, il faut aborder un autre texte proposant une actualisation de cette figure au XX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire *Un apprentissage ou le livre des plaisirs* (1969) de Clarice Lispector. Le roman met en scène la patiente et méticuleuse construction d'une relation amoureuse entre Lori, maîtresse d'école, et Ulysse, professeur de philosophie. Les deux amants, à travers le lent développement de cette relation, traverseront les différentes étapes de ce qui est décrit dans le roman comme un apprentissage de l'amour. L'amour, ici, se présente donc comme quelque chose qui s'apprend, qui est pour ainsi dire l'objet d'un savoir. De nombreuses scènes du roman sont d'ailleurs constituées de discussions entre les deux amants, lors desquelles ceux-ci semblent être à la recherche d'un certain type de connaissance. Or il ne s'agit pas d'un savoir *portant sur* l'amour, mais plutôt du savoir comme forme d'amour, et de l'amour comme forme de savoir. En apprenant à s'aimer, les deux amants apprennent à s'orienter dans l'univers de la connaissance, et ainsi, développent conjointement une pensée sur les possibilités et les limites de la raison, sur la place de l'être humain au sein de la nature et sur l'articulation de l'intelligible et du sensible au sein de l'esprit.

Ulysse, dans la mise en scène de Lispector, devient donc philosophe professionnel. Or il ne s'agira pas pour lui d'enseigner un savoir philosophique à Lori :

Au début Lori s'était trompée et avait cru qu'Ulysse voulait lui transmettre certaines choses de ses cours de philosophie, mais il avait dit : « ce n'est pas de philosophie dont tu as besoin, en ce cas ce serait facile : tu assisterais à

mes cours comme auditrice et moi je bavarderais avec toi en d'autres termes ». <sup>105</sup>

L'apprentissage de Lori concerne un autre domaine, habituellement opposé, bien qu'historiquement entremêlé à celui du savoir philosophique : le domaine de la foi :

D'Ulysse elle avait appris le courage d'avoir la foi — beaucoup de courage, foi en quoi? Dans sa propre foi, car la foi peut être un grand choc, elle peut signifier tomber dans l'abîme, Lori avait peur de tomber dans l'abîme et serrait une des mains d'Ulysse tandis que l'autre main d'Ulysse la poussait vers l'abîme — bientôt elle devrait lâcher la main moins forte que celle qui la poussait, et tomber. <sup>106</sup>

Avoir foi en la foi, bref en ce qui risque de nous précipiter dans l'abîme, c'est là quelque chose qui ne s'apprend pas aisément. Le mouvement qui mène de la raison, qui fonctionne par progression d'un degré à l'autre du savoir, à la foi, qui se situe au-delà ou en deçà de la progression, est un mouvement brusque et imprévisible, un saut, un plongeon, quelque chose comme se jeter tête première en bas de l'échelle. Ce mouvement vers l'abîme, Ulysse apprend à Lori à s'y accoutumer, en l'y poussant d'une main tout en la retenant de l'autre, un peu comme l'Ulysse d'Homère prête l'oreille au chant des Sirènes tout en se retenant par une corde au mât de son bateau. Mais, comme dans le récit de Kafka, les rôles sont inversés par la mise en scène. Ici aussi, c'est Ulysse qui, le premier, séduit les Sirènes. En effet, Lori est associée par Ulysse à la figure des Sirènes séductrices telle que reprise de l'*Odyssée* par la tradition littéraire allemande :

—C'est dommage que tu t'appelles Lori, parce que Lorelei, c'est ton vrai nom, est plus beau. Tu sais qui était la Lorelei?

—C'était quelqu'un?

—Lorelei est le nom d'un personnage légendaire du folklore allemand, chanté dans un merveilleux poème de Heine. La légende dit que la Lorelei séduisait les pêcheurs par ses chansons et ils finissaient par mourir

---

<sup>105</sup> Clarice Lispector, *Un Apprentissage ou le livre des plaisirs*, trad. par Jacques et Teresa Thiérot (Des femmes, 1992), 15.

<sup>106</sup> Lispector, 35.

au fond de l'eau, je ne me rappelle plus les détails. Non, ne me regarde pas avec ces yeux fautifs. En premier lieu, c'est moi qui te séduis.<sup>107</sup>

Et comme chez Kafka, c'est en renversant la figure du sage, personnification par excellence de la maîtrise des affects par la raison, qu'Ulysse se rend séduisant aux yeux de sa sirène :

À vrai dire, ce qui arrivait à Lori, c'était que, à la suite d'une décision si profonde qu'elle n'en saisissait pas les motifs – elle avait, poussée par la peur, coupé la douleur. Seul Ulysse lui avait permis d'apprendre qu'on ne pouvait pas couper la douleur – sinon on souffrirait tout le temps. Or elle l'avait coupée sans même avoir autre chose qui en soi aurait remplacé la vision des choses par le biais de la douleur d'exister, comme avant. Sans la douleur, elle s'était retrouvée sans rien, perdue dans son propre monde et dans celui des autres sans forme de contact.<sup>108</sup>

La suppression de l'affect, ici de la douleur, est présentée par Lispector comme un manque, un vide, et de surcroît comme une perte de contact avec le monde, et non pas comme la force tranquille, bienheureuse et en communion avec la nature dont se targue le sage aussi indifférent à la douleur qu'à toute forme d'intrusion du monde extérieur au sein du royaume de la raison. Si les Sirènes de l'*Odyssée*, comme l'ont proposé Adorno et Horkheimer, sont une manifestation de la nature non maîtrisée menaçant de faire sombrer l'homme civilisé dans un passé archaïque précédant le développement de la pensée rationnelle, la Lorelei de Lispector, au seuil de sa relation avec Ulysse, est davantage une figure de la nature idéalisée que la sagesse philosophique plaque par-dessus la véritable : « alors que vous vous exaltez en affectant de lire votre loi dans le livre même de la nature, vous visez en fait le contraire [...]. Votre orgueil entend régenter jusqu'à la nature et lui inculquer votre morale et votre idéal<sup>109</sup> », reprochait Nietzsche, jadis, aux stoïciens. En un siècle où a été éliminé jusqu'au souvenir d'une nature qui n'aurait pas été ainsi dressée par l'idéal, les Sirènes elles-mêmes

---

<sup>107</sup> Lispector, 114-15.

<sup>108</sup> Lispector, 45.

<sup>109</sup> Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, 27.

ont appris la discipline qui consiste à se couper de toute douleur, et seul Ulysse, peut-être, est encore capable de les arracher à leur mortel détachement. Tel est donc l'enjeu de l'apprentissage qui est au cœur de la liaison entre Ulysse et Lori : trouver un moyen d'être en harmonie avec la nature sans transformer celle-ci en une pure projection de l'idéal derrière laquelle disparaît la véritable nature. Et cet enseignement, c'est en vertu de la forme unique d'intelligence qui est la sienne, lui, le professeur de philosophie qui ne veut pas parler de philosophie, qu'il est en mesure de le prodiguer :

Elle seule paraissait vouloir apprendre de lui quelque chose et elle s'était trompée en pensant qu'elle voulait apprendre du fait qu'Ulysse était professeur de philosophie, et qu'elle se servirait de lui dans cet espoir. Une fois perdu celui-ci, voyant qu'il n'avait pas la moindre intention de lui enseigner un mode de vie « philosophique » ou « littéraire », il était déjà trop tard : elle était attachée à lui parce qu'elle voulait être désirée.<sup>110</sup>

Alors que Lori attendait de la part d'Ulysse un savoir philosophique, un savoir qui ferait d'elle une projection idéalisée de la raison, c'est en vertu d'une toute autre chose qu'elle se trouve séduite et qu'elle ressent le besoin d'être désirée par lui. Cette autre chose, on l'a vu, pourrait être appelée la foi : « D'Ulysse elle avait appris le courage d'avoir la foi ». Mais cela demande à être explicité. La mise en scène de Lispector, comme d'habitude, est loin d'être simple. En effet, si Ulysse est celui qui enseigne la philosophie, c'est quand même Lori, et non celui-ci, qui se trouve du côté du savoir, du moins au début de l'apprentissage. L'incipit du roman est à cet égard éclairant :

tellement occupée, à cause des courses que la bonne avait faites à la va-vite, car de plus en plus elle bâclait son travail, même si elle ne venait que pour préparer le déjeuner et le dîner, elle avait donné plusieurs coups de téléphone pour régler des problèmes, le plus difficile pour appeler le plombier, elle était allée à la cuisine ranger les achats et disposer dans la corbeille les pommes qui étaient sa meilleure nourriture [...], alors du ventre même, comme une secousse lointaine de terre dont on sait à peine que c'est

---

<sup>110</sup> Lispector, *Un Apprentissage ou le livre des plaisirs*, 46.

un séisme, de l'utérus, du cœur contracté vient le tremblement gigantesque d'une violente douleur ébranlée, de tout le corps l'ébranlement – en subtiles grimaces du visage et du corps, avec la difficulté d'un pétrole déchirant la terre – vient finalement la grande crise de larmes sèches, une crise muette sans aucun son qu'elle put même entendre, qu'elle n'avait pas prévue – secouée comme l'arbre solide qui est plus profondément ébranlé que l'arbre fragile – finalement canaux et veines éclatés.<sup>111</sup>

Cette scène d'ouverture lors de laquelle Lori a ses règles évoque sans le dire une des plus anciennes mises en scène du problème du savoir, c'est-à-dire le récit biblique du péché originel, dans lequel Ève, la première femme, est séduite par le serpent qui la conduit à goûter au fruit défendu de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, figure par excellence de l'autonomie du savoir humain. Dans cette première scène du roman, la mention de la pomme comme « meilleure nourriture » suivie de celle du châtimement de Dieu : « je multiplierai tes souffrances et tes grossesses : c'est dans la souffrance que tu enfanteras des fils<sup>112</sup> », permettent de supposer que Lori (qui se dit d'ailleurs « ornée toute comme une femme biblique<sup>113</sup> »), lorsqu'elle commence son apprentissage, possède déjà le savoir qu'elle a pensé un moment obtenir d'Ulysse. Cela permet aussi de supposer que ce savoir, fruit de l'arbre de science, en même temps qu'il découvre à l'être humain de nouvelles possibilités, le prive de ce qu'aucune sagesse ne pourra lui redonner, c'est-à-dire l'arbre de vie. C'est vers cette vie située par-delà bien et mal que l'apprentissage d'Ulysse et Lori les achemine progressivement. Alors que le roman s'ouvre sur une évocation du péché originel, tout le développement de celui-ci décrit le chemin du retour à l'innocence. Mais comment, à partir de la vie domestiquée par le savoir, la vie idéalisée et par le fait même déçue, s'élever à une vie située au-delà du savoir? Pour qui veut affronter un tel

---

<sup>111</sup> Lispector, 11-12.

<sup>112</sup> *La Bible. 1: L'Ancien Testament*, éd. Édouard Dhorme, Paris, Gallimard (Pléiade), 2000, p. 11.

<sup>113</sup> Lispector, *Un Apprentissage ou le livre des plaisirs*, 17.



problème, la forme particulière d'intelligence qui est celle d'Ulysse apporte un secours inespéré. N'est-ce pas parce qu'il ignore qu'aucune corde ni aucune cire ne constituent une véritable protection contre le chant des Sirènes, bref en vertu de son non-savoir, qu'Ulysse, dans le récit de Kafka, parvient à si bien s'en tirer? Et ce non-savoir, loin de la simple ignorance, n'est-il pas en fait une autre forme d'intelligence? C'est ce que laisse penser la mise en scène de Kafka. De même chez Lispector, dont le récit précise qu'Ulysse, si l'apprentissage qu'il propose à Lori n'est pas proprement philosophique, est tout de même professeur de philosophie. C'est-à-dire qu'il connaît la raison et sait en faire usage, mais qu'il choisit de s'attacher à une autre forme d'intelligence qui, si elle ne sert en rien la sagesse philosophique, lui ouvre les portes d'une vie où le miracle est encore possible. Avoir foi en cette vie, malgré le fait que l'on sache parfaitement que la raison la condamne et la disqualifie, voilà l'épreuve que Lori voudrait avoir le courage de supporter, courage qu'elle espère conquérir auprès d'Ulysse. Comme ce dernier l'explique dans un long monologue, si ce qui se gagne par le non-savoir est si difficile à obtenir, c'est parce que quiconque tente d'y accéder se met à avoir honte en face du savoir, comme quand Adam et Ève, juste après avoir goûté au fruit défendu, se mirent à avoir honte de leur nudité :

Mais regarde tous ceux qui t'entourent et vois ce que nous avons fait de nous et ce que nous considérons comme notre victoire de chaque jour [...]. Nous n'avons pas accepté ce qu'on ne comprend pas, parce que nous ne voulons pas passer pour des imbéciles [...]. Nous avons essayé de nous sauver, mais sans utiliser le mot salut pour ne pas avoir honte d'être innocents. [...] Nous n'avons pas été purs et ingénus pour éviter de nous moquer de nous-mêmes et à la fin du jour pouvoir dire « au moins je n'ai pas été idiot » et ainsi ne pas être perplexes avant d'éteindre la lumière. Nous avons souri en public de ce dont nous ne sourions pas quand nous sommes seuls. Nous avons appelé faiblesse notre naïveté. Nous nous sommes craints les uns les autres, par-dessus tout. Et c'est tout cela que nous considérons comme notre victoire de chaque jour. Mais moi j'y ai échappé, Lori, j'y ai échappé avec

la férocité qui permet d'échapper à la peste, et j'attendrai que toi à ton tour tu sois davantage prête.<sup>114</sup>

Qui possède déjà le savoir, aurait-il l'intuition qu'une vie plus vraie et plus ample existe et qu'il suffit pour y accéder de faire un seul pas du côté du non-savoir, risque fort de ne jamais faire ce pas, puisque certaines choses, comme le fait de ne pas passer pour un idiot, valent plus aux yeux du savoir que la vie elle-même quelle que soit son ampleur. Pouchkine a certes écrit : « la poésie, que Dieu me pardonne!, doit être un peu bête<sup>115</sup> ». Mais Paul Valéry n'a-t-il pas pour sa part affirmé qu'il aimerait « infiniment mieux écrire dans une entière lucidité quelque chose de faible, que d'enfanter à la faveur d'une transe un chef-d'œuvre d'entre les plus beaux<sup>116</sup> »? Et le XX<sup>e</sup> siècle est le siècle de Valéry, pas celui de Pouchkine. Or il s'agit aussi, comme on sait, du siècle d'Ulysse, puisque quand le savoir se montre dans toute son intransigeance, cette rigidité cadavérique qui bloque toutes les issues menant hors de son étroit domaine, alors le héros pour qui il n'existe que des situations sans issue, mais qui finit toujours par en triompher, se voit conférer une valeur qu'on ne lui avait pas nécessairement reconnue auparavant. C'est ainsi que Lori, à travers sa relation avec Ulysse, trouve une formulation pour des vérités que le savoir a expulsées dans le domaine des choses qu'on ne peut pas dire, sous peine de dire n'importe quoi et de passer pour des idiots. Prenons par exemple cette affirmation qui, si elle peut paraître plutôt inoffensive, représente un véritable scandale pour le savoir :

« Ne pas comprendre » était si vaste qu'il dépassait un quelconque comprendre – comprendre était toujours limité. Mais ne-pas-comprendre n'avait pas de frontières et conduisait à l'infini, à Dieu. Ce n'était pas un ne-pas-comprendre comme pour un simple d'esprit. Le bon c'était avoir une intelligence et ne pas comprendre. C'était une bénédiction étrange comme celle d'être atteinte de démence sans être folle. C'était un désintérêt

---

<sup>114</sup> Lispector, 54-56.

<sup>115</sup> Alexandre Pouchkine, Lettre à Piotr Viazemski, dans Chestov, *Le pouvoir des clés*, 90.

<sup>116</sup> Paul Valéry, *Lettre sur Mallarmé*, 25.

tranquille par rapport aux choses dites de l'intellect, une douceur de stupidité [...]. Comprendre était toujours une erreur — elle préférerait l'espace si ample et libre et sans erreur qu'était le ne-pas-comprendre.<sup>117</sup>

Affront direct à la maxime de Spinoza selon laquelle il ne faut pas tourner en dérision les affaires humaines, ni les prendre en pitié ou en haine, mais les comprendre,<sup>118</sup> l'attrance de Lori pour le « ne pas comprendre » et son idée selon laquelle ce dernier serait plus vaste, plus libre et moins erroné que le « comprendre » semble tout à fait adaptée à la forme d'intelligence d'Ulysse qui, tel qu'on l'a vu chez Kafka, ne parvient à se sortir de situations impossibles que parce qu'il comprend mal les situations en question. Or le « ne pas comprendre » de Lori est aussi en accord, lorsqu'on le prend par un autre côté, avec la pensée de Spinoza. Comme c'est bien connu, toute l'œuvre littéraire de Lispector est profondément marquée par la philosophie spinoziste. Cependant, ni *Un apprentissage* ni aucun de ses autres romans ne correspondent à ce qu'on pourrait être tenté d'appeler une représentation littéraire des idées de Spinoza. Tout comme la figure d'Ulysse telle qu'elle apparaît chez Kafka, chez Lispector et chez les autres qui seront abordés bientôt, n'est ni un personnage conceptuel ni la représentation littéraire d'une quelconque pensée philosophique, mais plutôt une expérience de pensée visant à concevoir ce que la raison juge inconcevable, l'œuvre de Lispector, dans ses aspects spinozistes, est une tentative de concevoir par le langage une partie du système de Spinoza qui échappe complètement au domaine de la représentation. Divisé en trois genres de connaissance, l'édifice spinoziste

---

<sup>117</sup> Lispector, *Un Apprentissage ou le livre des plaisirs*, 49.

<sup>118</sup> « [E]t pour porter dans cet ordre de recherches la même liberté d'esprit dont on use en mathématiques, je me suis soigneusement abstenu de tourner en dérision les actions humaines, de les prendre en pitié ou en haine ; je n'ai voulu que les comprendre. En face des passions, telles que l'amour, la haine, la colère, l'envie, la vanité, la miséricorde, et autres mouvements de l'âme, j'y ai vu non des vices, mais des propriétés, qui dépendent de la nature humaine, comme dépendent de la nature de l'air le chaud, le froid, les tempêtes, le tonnerre, et autres phénomènes de cette espèce, lesquels sont nécessaires, quoique incommodes, et se produisent en vertu de causes déterminées par lesquelles nous nous efforçons de les comprendre ». Baruch Spinoza, *Traité politique*, trad. par Charles Appuhn (Garnier Flammarion, 1964), 12-13.

comporte une partie sensible (le premier genre), une partie rationnelle (le deuxième genre) et une partie intuitive (le troisième genre). Dans le premier chapitre, à travers une lecture du *Traité théologico-politique*, j'ai présenté l'articulation du premier et du deuxième genre de connaissance comme le modèle par excellence de la domestication de l'imagination par l'instance de contrôle de la raison. Affecté par les représentations internes émanant de l'expérience sensible, le sage doit prendre acte du bouleversement intérieur avec lequel il est aux prises, mais seulement dans le but de soumettre ces représentations au jugement de la raison qui pourra en valider certaines et en invalider d'autres. Spinoza tente de montrer que les puissants transports des prophètes dépourvus d'une raison assez forte pour réprimer l'imagination les ont conduits à écrire des choses tout à fait insensées, et que face à ces choses insensées, la raison ne doit surtout pas se laisser impressionner, mais plutôt les expliquer, en les présentant comme les erreurs d'une imagination historiquement située et par conséquent illégitime devant le pouvoir intemporel de la raison. Mais Lispector, elle, s'intéresse plutôt à l'articulation entre le deuxième et le troisième genre de connaissance, la connaissance rationnelle et la connaissance intuitive. La question qui traverse son œuvre en général et *Un apprentissage* en particulier est la suivante : comment, à partir de la raison qui comprend, faire le saut vers un « ne pas comprendre » qui offre une connaissance beaucoup plus ample de la réalité, une connaissance directe et immédiate, qui ne soit pas limitée par la médiation du comprendre. Selon Spinoza, l'accès à ce genre de connaissance est réservé au philosophe qui a su traverser les affects donnés dans la connaissance sensible pour ensuite les dépasser dans la connaissance rationnelle et finalement retrouver, dans la connaissance intuitive, une joie et une béatitude incomparablement plus complètes que les plaisirs éphémères de l'expérience sensible, une joie qui est celle de l'union parfaite avec

Dieu, c'est-à-dire le Tout de la nature. Accéder à la connaissance intuitive, pour Spinoza, revient à accéder au point de vue de Dieu, et le Dieu de Spinoza n'a pas besoin de la médiation du comprendre, il est ce que Lispector appelle un « ne pas comprendre » plus ample, plus libre et plus parfait que le comprendre. En effet, c'est un Dieu semblable à celui de Spinoza dont Lori recherche la proximité :

Le vrai Dieu, qui n'était pas fait à son image et à sa ressemblance, pour cette raison lui était totalement incompréhensible, et elle ne savait pas s'Il pourrait la comprendre. Son Dieu jusqu'à présent avait été terrestre, et rien de plus. Désormais si elle voulait prier, ce serait comme prier à l'aveuglette le cosmos et le Néant. Elle découvrit que jusqu'à alors elle avait prié pour un moi-même, certes puissant, grand et omnipotent, qu'elle appelait le Dieu, et tel qu'un enfant voit son père comme la figure d'un roi. Ensuite Lori s'éveilla un peu à une réalité plus objective autour d'elle, elle changea la position de sa tête sur bras plié. Elle se dit que quelques minutes auparavant elle luttait avec le Dieu, fatiguée, épuisée, elle murmura sans timbre de voix : je ne comprends rien. C'était une vérité si indubitable que son corps tout comme son âme se ployèrent légèrement et ainsi elle put se reposer un peu. En cet instant elle n'était qu'une des femmes du monde, et non un moi, et elle s'intégrait en quelque sorte à une marche, éternelle et sans objectifs, d'hommes et de femmes en pèlerinage au Néant. Ce qui était le Néant était exactement le Tout.<sup>119</sup>

Se détournant du Dieu humain, trop humain, de la religion chrétienne — un Dieu à notre image auquel on s'adresse comme à un père ou à un roi et qui, comme nous, se trouve séparé de la nature — pour partir à la recherche d'un Dieu qui correspond au Tout de la nature et dans lequel la différence entre nature humaine et nature non humaine s'efface, Lori tente d'effectuer le saut du deuxième au troisième genre de connaissance. Pour comprendre, il faut être un humain séparé de la nature non humaine, et faute de pouvoir maîtriser complètement cette nature, le sage plaquera sur elle une projection idéalisée de celle-ci. Or pour s'unir vraiment au Tout de la nature sans l'idéaliser, il faut cesser de comprendre, cesser de passer par la médiation du savoir, et accéder à l'immédiateté de la

---

<sup>119</sup> Lispector, *Un Apprentissage ou le livre des plaisirs*, 76-77.

connaissance intuitive. Si Spinoza pose cette connaissance comme l'aboutissement d'une démarche proprement philosophique et réserve la béatitude qu'elle procure au philosophe, Lispector montre bien qu'une telle connaissance a quelque chose d'un au-delà de la philosophie elle-même, et elle fait de cette étrangeté fondamentale du passage entre le deuxième et le troisième genre de connaissance le moteur d'une expérience de pensée littéraire qui, elle, vise résolument à se déployer par-delà les limites de la pensée philosophique. Lispector propose donc beaucoup plus qu'une répétition de Spinoza : elle arrache la pensée spinoziste à son contexte strictement philosophique et y mêle des impuretés tirées de la tradition biblique. Si le savoir comme péché originel correspond à l'état initial de Lori dans le roman, état dans lequel elle tente, suivant le modèle de la raison retranchée dans sa forteresse imprenable, de couper complètement la douleur que provoque le contact avec le monde, alors le « ne pas comprendre » ainsi que la foi qu'il faut avoir pour s'y maintenir malgré la peur de passer pour des idiots correspond à un retour à l'innocence qui précède le péché originel. Ce retour à l'innocence est perceptible dans une scène située en plein milieu du roman, lors de laquelle Lori prend un bain de mer au petit matin :

La mer était là, la plus incompréhensible des existences non humaines. Et là était la femme, debout, le plus incompréhensible des êtres vivants [...]. Elle et la mer. [...] Il devait être six heures du matin. Le chien en liberté hésitait sur la plage, le chien noir. Pourquoi est-ce qu'un chien est si libre? Parce qu'il est un mystère vivant qu'on ne cherche pas à éclaircir. La femme hésite parce qu'elle va entrer. Son corps se console de sa propre exigüité par rapport à l'immensité de la mer parce que c'est l'exigüité de son corps qui permet à celui-ci de devenir chaud et délimité, et ce qui faisait d'elle une personne pauvre et libre, avec sa part de liberté de chien sur le sable. Ce corps entrera dans le froid illimité qui sans rage rugit dans le silence du petit matin. La femme ne le sait pas : mais elle accomplit un acte de courage. Avec la plage vide à cette heure, elle n'a pas l'exemple des autres humains qui transforment l'entrée dans la mer en simple jeu futile de vivre. La mer salée n'est pas seule parce qu'elle est salée et grande et c'est là une

réalisation de la Nature. Le courage de Lori c'est, ne se connaissant pas, d'avancer malgré tout, et agir sans se connaître exige du courage.<sup>120</sup>

Cette rencontre entre Lori, représentante de la nature humaine, et la mer qui personnifie ici la nature non humaine par excellence a lieu dans une ambiance de création et de commencement. En effet, cette femme qui n'a pas encore l'exemple des autres humains pourrait très bien être la première femme.<sup>121</sup> La mention de l'heure, six heures du matin, rappelle le sixième jour de la création dans la *Genèse*, lors duquel Dieu créa l'être humain, et le fait que la femme doive faire preuve de courage pour avancer malgré qu'elle ne se connaisse pas rappelle la situation qui précède le péché originel, c'est-à-dire une situation dans laquelle la pomme n'a pas encore été mangée, dans laquelle le savoir autonome, par l'entremise du fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, n'a pas encore été découvert par l'être humain. À ce moment précis de l'histoire humaine, la femme se trouve devant un choix : ou bien elle mange la pomme et s'empare du comprendre, ce qui la coupera de la nature non humaine qui deviendra pour elle une projection idéalisée, ou bien elle se maintient dans l'innocence du « ne pas comprendre » et ainsi, s'unit avec la mer de manière à s'intégrer au Tout incompréhensible de la nature. Lori, pour sa part, choisit la seconde option :

En avançant, elle fend en deux les eaux du monde. Elle n'a plus besoin de courage, désormais elle est ancienne comme le rituel retrouvé qu'elle avait abandonné des millénaires auparavant [...]. Les mains en conque et avec la superbe de ceux qui ne donneront jamais d'explications, pas même à eux-mêmes — dans la conque des mains pleine d'eau, elle boit à grandes gorgées, bonne pour la santé d'un corps. Et c'était ce qui lui manquait : la mer en elle comme le liquide épais d'un homme [...]. Ensuite elle marche dans l'eau pour revenir à la plage, et les vagues la poussent doucement pour

---

<sup>120</sup> Lispector, 91-92.

<sup>121</sup> Michel Serre, dans *Récits d'humanisme* (2006), propose une expérience de pensée dans laquelle le couple Adam/Ève est remplacé par le couple Ulysse/Ève, et cette dernière est justement décrite par Serre comme celle qui découvre l'existence des lois de la nature. Michel Serres, *Récits d'humanisme* (Paris: Éd. le Pommier, 2009), 220.

l'aider à sortir. Elle ne marche pas sur les eaux — ah, elle ne ferait jamais cela du moment que des millénaires auparavant on avait déjà marché sur les eaux —, mais personne ne lui enlèvera cela : marcher dans les eaux.<sup>122</sup>

S'étant accouplée avec la mer de manière à se perdre un instant dans le Tout indivisible de la nature libérée des limites que lui impose la volonté de comprendre, Lori retrouve l'innocence abandonnée des millénaires auparavant, lorsque les premiers humains goûtèrent au fruit défendu. Mais contrairement au Christ qui transcende la nature et se trouve au-dessus de celle-ci, elle ne marche pas *sur* les eaux, mais *dans* les eaux, et ainsi, elle joint l'immanence du Dieu-nature de Spinoza à l'univers de références bibliques qu'elle met par ailleurs en place. Le rôle joué dans la scène par la mer évoque aussi, bien sûr, le personnage d'Ulysse, dont l'absence dans cette scène pourrait bien s'expliquer par le fait que c'est Lori elle-même qui, ici, assume le rôle du héros homérique : « D'une certaine façon obscure, ses cheveux défaits sont ceux d'un naufragé. Car elle sait — elle sait qu'elle a provoqué un danger. Un danger aussi ancien que l'être humain<sup>123</sup> ». Se laisser séduire est toujours chose dangereuse, que le séducteur soit le serpent de la *Genèse* ou l'Ulysse de Lispector, puisqu'il s'agit toujours de se laisser entraîner par l'affect qui instaure sans que l'on puisse le contrôler un certain rapport entre l'humain et la nature, un certain ordre de la connaissance. C'est en suivant un affect qu'Ève, séduite par le serpent, « le plus rusé de tous les animaux <sup>124</sup>», goûte au fruit interdit à la source de la raison autonome qui se retournera ensuite contre l'affect, jugé trop arbitraire, en se coupant de la nature non humaine. De même, c'est en suivant l'affect provoqué par sa rencontre avec Ulysse, le plus rusé de tous les mortels, que Lori instaure un nouvel ordre de la

---

<sup>122</sup> Lispector, *Un Apprentissage ou le livre des plaisirs*, 94-95.

<sup>123</sup> Lispector, 94.

<sup>124</sup> Dhorme, *La Bible. 1: L'Ancien Testament*, 9.



connaissance qui réunit l'humain et la nature non humaine au sein du Dieu immanent. Les Sirènes, Ève, le serpent et Ulysse se trouvent donc réunis à l'intérieur de cette mise en scène de la séduction qui, loin de se réduire à un rapport hétérosexuel, concerne la situation de l'esprit comme siège d'une tension jamais résolue entre affect et raison.

### **Ulysse ou l'humain devant l'histoire**

Si les textes de Kafka et de Lispector sont des actualisations exemplaires de la figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle, c'est justement parce qu'ils font ressortir de manière plus manifeste qu'ailleurs la manière dont elle incarne le rapport de force entre affect et raison : les deux textes mettent en scène des moments de rupture avec l'ordre habituel de la conscience au cours desquels l'esprit est forcé de faire à nouveau face au problème de la foi, ou encore, autrement dit, au problème de la subordination de la raison aux affects. Il est ainsi possible, à partir des questions soulevées par ces textes, de jeter une lumière nouvelle sur d'autres textes — relativement transparents, ou en tout cas, moins propices à l'interprétation que des œuvres sciemment énigmatiques comme celles de Kafka et de Lispector — qui, sous cet éclairage, sont frappés d'une toute nouvelle étrangeté.

Prenons par exemple *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) de Jean Giraudoux, qui met en scène le déclenchement de la guerre de Troie de manière à souligner l'existence d'une continuité entre la tradition hellénique et l'Europe moderne se dirigeant tout droit vers la Deuxième Guerre mondiale. Dans la scène d'ouverture de la pièce, Cassandre annonce à Andromaque l'inéluctabilité de la guerre à venir :

ANDROMAQUE. – La guerre de Troie n'aura pas lieu, Cassandre!

CASSANDRE. – Je te tiens un pari, Andromaque.

ANDROMAQUE. – Cet envoyé des Grecs a raison. On va bien le recevoir. On va bien lui envelopper sa petite Hélène, et on la lui rendra.

CASSANDRE. – On va le recevoir grossièrement. On ne lui rendra pas Hélène. Et la guerre de Troie aura lieu.

ANDROMAQUE. – Oui, si Hector n'était pas là!... Mais il arrive, Cassandre, il arrive! Tu entends assez ses trompettes... En cette minute, il entre dans la ville, victorieux. Je pense qu'il aura son mot à dire. Quand il est parti, voilà trois mois, il m'a juré que cette guerre était la dernière.

CASSANDRE. – C'était la dernière. La suivante l'attend.

ANDROMAQUE. – Cela ne te fatigue pas de ne voir et de ne prévoir que l'effroyable?

CASSANDRE. – Je ne vois rien, Andromaque. Je ne prévois rien. Je tiens seulement compte de deux bêtises, celle des hommes et celle des éléments.

ANDROMAQUE. – Pourquoi la guerre aurait-elle lieu? Pâris ne tient plus à Hélène. Hélène ne tient plus à Pâris.

CASSANDRE. – Il s'agit bien d'eux.

ANDROMAQUE. – Il s'agit de quoi?

CASSANDRE. – Pâris ne tient plus à Hélène! Hélène ne tient plus à Pâris. Tu as vu le destin s'intéresser à des phrases négatives?

ANDROMAQUE. – Je ne sais pas ce qu'est le destin.

CASSANDRE. – Je vais te le dire. C'est simplement la forme accélérée du temps. C'est épouvantable.

ANDROMAQUE. – Je ne comprends pas les abstractions.

CASSANDRE. – À ton aise. Ayons recours aux métaphores. Figure-toi un tigre. Tu la comprends, celle-là? C'est la métaphore pour jeunes filles. Un tigre qui dort?

ANDROMAQUE. – Laisse-le dormir.

CASSANDRE. – Je ne demande pas mieux. Mais ce sont les affirmations qui l'arrachent à son sommeil. Depuis quelque temps. Troie en est pleine.

ANDROMAQUE. – Pleine de quoi?

CASSANDRE. – De ces phrases qui affirment que le monde et la direction du monde appartiennent aux hommes en général et aux Troyens en particulier...<sup>125</sup>

Si la guerre est inéluctable, dit Cassandre, c'est en raison de la bêtise des hommes. Mais il ne s'agit pas d'une bêtise se manifestant de manière négative, par une absence de savoir, mais plutôt par un ensemble d'affirmations positives, c'est-à-dire par un certain savoir positif, qui est ici aisément reconnaissable, du moins lorsqu'on a en tête le contenu problématique de la figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle. En effet, ce savoir qui consiste en des affirmations telles que : « le monde et la direction du monde appartiennent aux hommes en général et aux Troyens ou Troyennes en particulier », correspond à la prise de conscience par l'être humain que sa vie s'inscrit dans une histoire dont il est le principal agent, et dont l'issue dépend principalement de ses propres moyens, c'est-à-dire de la raison autonome. L'idée que l'action autonome de l'être humain est ce qui vient nouer et dénouer le drame de l'histoire, si elle prend au XX<sup>e</sup> siècle des proportions gigantesques, ne date pas d'hier. Elle remonte en effet aux découvertes de la pensée grecque concernant l'autonomie de la raison par rapport à tout arbitraire, y compris celui des dieux créateurs qui, à partir de ce moment, devront eux-mêmes se conformer aux vérités éternelles qui constituent le savoir. De cette prise de conscience de l'autonomie du savoir à l'idée, plus moderne, du progrès dans l'histoire — selon laquelle l'action humaine, même lorsqu'elle est plongée dans les plus épaisses ténèbres, est orientée vers un but rationnel qui, une fois advenu, sera en mesure de l'éclairer et de la justifier — il n'y a qu'un pas, et ce pas fut franchi par les théodicées philosophiques du Siècle des Lumières ainsi que par leur monumentalisation subséquente dans la philosophie hégélienne. Mais alors qu'une telle prise de conscience

---

<sup>125</sup> Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Grasset (Les cahiers rouges), 2010, p. 15-17.

présupposait la liberté de l'humain désormais en charge de la direction de l'histoire, alors qu'elle devait permettre à l'humain de sortir de la minorité et de la dépendance, le soupçon qu'elle ait pu, au contraire, le livrer à des puissances qui ont fini par le dominer commence ici à poindre. Dans la pièce de Giraudoux, les hommes politiques responsables des négociations à l'issue desquelles la guerre doit être ou non déclenchée, c'est-à-dire Hector pour le camp des Troyens et Ulysse pour le camp des Grecs, ne veulent pas la guerre. Hector est prêt à rendre Hélène aux Grecs, et Ulysse, pour sa part, se montre disposé à convaincre son camp que le retour d'Hélène suffit à racheter l'affront de son enlèvement et que la guerre n'est pas nécessaire. Cela d'ailleurs n'a rien d'étonnant, venant d'Ulysse, que l'on sait pressé de terminer la guerre au plus vite pour retrouver sa tranquille Ithaque, même si cela, évidemment, ne lui sera pas permis avant très longtemps. L'essentiel, ici, est le paradoxe d'une situation dans laquelle les hommes politiques ne veulent pas la guerre, mais sont finalement forcés de la faire, en raison même du fait que le monde et la direction du monde appartiennent aux hommes en général et aux Troyens (ou encore aux Grecs, dépendamment du point de vue) en particulier. Ainsi Ulysse affirme-t-il à Hector :

À la veille de toute guerre, il est courant que deux chefs des peuples en conflits se rencontrent seuls dans quelque innocent village, sur la terrasse au bord d'un lac, dans l'angle d'un jardin. Et ils conviennent que la guerre est le pire fléau du monde, et tous deux, à suivre du regard ces reflets et ces rides sur les eaux, à recevoir sur l'épaule ces pétales de magnolias, ils sont pacifiques, modestes, loyaux. Et ils s'étudient. Ils se regardent. Et, tiédés par le soleil, attendris par un vin clairet, ils ne trouvent dans le visage d'en face aucun trait qui justifie la haine, aucun trait qui n'appelle l'amour humain, et rien d'incompatible non plus dans leurs langages, dans leur façon de se gratter le nez ou de boire. Et ils sont vraiment comblés de paix, de désirs de paix. Et ils se quittent en se serrant les mains, en se sentant des frères. Et ils se retournent de leur calèche pour se sourire... Et le lendemain pourtant éclate la guerre... Ainsi nous sommes tous deux maintenant... Nos peuples autour de l'entretien se taisent et s'écartent, mais ce n'est pas qu'ils attendent de nous une victoire sur l'inéluctable. C'est seulement qu'ils nous ont donné pleins pouvoirs, qu'ils nous ont isolés, pour que nous goûtions

mieux, au-dessus de la catastrophe, notre fraternité d'ennemis. Goûtons-la. C'est un plat de riches. Savourons-la... Mais c'est tout. Le privilège des grands, c'est de voir les catastrophes d'une terrasse.<sup>126</sup>

Conformément à une certaine tradition de lecture de l'*Odyssée* qui postule l'absence de principes de l'homme aux mille tours, Ulysse peut paraître ici, pour ainsi dire, comme le cynique de service, mais il dévoile aussi, à un niveau plus profond, une vérité qui concerne toute une civilisation : l'objectivité du mouvement historique censé dépendre de l'action autonome de l'être humain se réalise par-dessus la tête des humains et indépendamment de leur volonté. Le progrès de l'histoire sous l'effet de l'action prétendument autonome de l'être humain conduit à des catastrophes que l'humain est le dernier à souhaiter. Les grands hommes eux-mêmes, ces bâtisseurs qui se targuent de faire l'histoire, ne sont que les spectateurs d'un mouvement historique qu'ils ne peuvent au mieux que servir, des spectateurs privilégiés, placés aux premières loges, mais des spectateurs quand même. Alors qu'elle devrait être le produit même de la liberté, l'histoire se présente à ses sujets pétrifiés d'horreur sous la forme de ce qui s'oppose fermement à toute liberté, c'est-à-dire le destin, comparé par Cassandre à un tigre endormi que les affirmations positives telles « le monde et la direction du monde appartiennent aux hommes en général » viennent réveiller. Pour se réaliser pleinement au-dessus de la tête des humains et contre eux, le destin a besoin que les humains s'imaginent être aux commandes de l'histoire. En un mot, l'humain n'est jamais aussi loin de la liberté que lorsqu'il s' imagine être en contrôle de l'histoire. Dans son roman *Beautiful Losers*, Leonard Cohen écrit :

Do you remember the world at that time? A huge jukebox was playing a sleepy tune. The tune was a couple of thousand years old and we danced to it with our eyes closed. The tune was called History and we loved it, Nazis, Jews, everybody. We loved it because we made it up, because, like Thucydides, we knew that whatever happened to us was the most important

---

<sup>126</sup> Giraudoux, 115-16.

thing that ever happened in the world. History made us feel good so we played it over and over, deep into the night [...]. History was our song, History chose us to make history. We gave ourselves to it, caressed by events.<sup>127</sup>

L'histoire a choisi les humains pour faire l'histoire, mais en tant qu'ils ont les yeux fermés et qu'ils sont endormis par la « *sleepy tune* » qu'elle leur fait jouer en boucle. Parce qu'elle leur permet de rêver que leur action est le centre du monde, que ce qui leur arrive est « *the most important thing that ever happened in the world* », les humains adorent cette chanson, et c'est volontiers qu'ils suivent son rythme d'enfer. Ce phénomène, dialectique s'il en est un, devient plus visible que jamais au XX<sup>e</sup> siècle, alors que la volonté humaine de faire l'histoire consciemment coïncide avec la réalisation inconsciente, voire somnambulique, d'un monde où plus rien d'important ne dépend de cette volonté. C'est ainsi que le progrès de la liberté humaine dans l'histoire se confond avec une course folle vers le mur de briques du destin. Le destin, dit Cassandre à Andromaque lorsqu'elle lui prédit la guerre, « c'est simplement la forme accélérée du temps. C'est épouvantable. » La forme accélérée du progrès de l'humain vers la réalisation de sa liberté est épouvantable parce qu'elle fait apparaître ce progrès sous son vrai jour, à savoir comme la catastrophe permanente de ceux qui tournent en rond dans le noir et qui sont dévorés par le feu. Adorno écrit, dans *Dialectique négative* :

Aucune histoire universelle ne conduit du sauvage à l'humanité civilisée, mais il y en a très probablement une qui conduit de la fronde et à la bombe atomique. Elle se termine par la menace totale que fait peser l'humanité organisée sur les hommes organisés, soit l'essence même de la discontinuité. Hegel est ainsi vérifié jusqu'à l'horreur et placé tête en bas. S'il transfigurait la totalité de la souffrance historique en la positivité de l'absolu se réalisant, alors l'Un et Tout qui jusqu'à aujourd'hui n'a pas, avec des pauses, cessé de s'avancer, serait, téléologiquement, la souffrance absolue.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> Leonard Cohen, *Beautiful Losers* (Emblem, 2003), 170.

<sup>128</sup> Theodor W. Adorno, *Dialectique négative* (Paris: Payot, 2001), 387-88.

Cette vision d'horreur — la souffrance absolue — qui se présente à ceux qui contemplant l'histoire sous sa forme condensée, et ainsi la voient pour ce qu'elle est vraiment, c'est-à-dire la répétition de la guerre dissimulée sous le masque du progrès, n'est-ce pas ce qui hante et empêche de dormir la toujours incomprise Cassandre, entourée de sanguinaires somnambules qui, eux, comme Stephen Dedalus dans *Ulysses*, ne parviennent pas à se réveiller du cauchemar de l'histoire?

Avancer, comme permet de le faire la figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle, une conception particulière du rapport de force entre affect et raison revient à avancer une certaine conception de l'histoire. La différence entre la conception de l'histoire fondée sur la religion révélée et celle fondée sur l'autonomie de la raison en est un exemple frappant. Du point de vue de la révélation, l'histoire est quelque chose que l'humain doit subir, et aucunement quelque chose qu'il est en mesure de contrôler : la vérité n'est pas découverte par l'humain, mais révélée à celui-ci, à travers un texte sacré, par des puissances qui le dépassent. Dans cette optique, le rôle de l'humain est de se faire gardien de cette vérité, de la maintenir en vie dans les ténèbres d'une histoire qui demeure pour lui incompréhensible puisqu'elle n'a de sens que lorsqu'elle est contemplée de l'extérieur, et seul Dieu se trouve à l'extérieur de l'histoire. Pour établir la conception religieuse de l'histoire reposant sur cette idée de la révélation, il fallait subordonner la raison à l'affectivité : la seule chose qui garantit la validité des raisonnements par lesquels nous interprétons le texte sacré afin de nous orienter dans l'histoire est la foi affective et indémontrable en la vérité de celui-ci. Sans cette foi, qui relève de l'affect, tous nos raisonnements s'écroulent. Au contraire, pour établir la conception laïque de l'histoire reposant sur l'idée du progrès, il fallait subordonner toute croyance affective indémontrable à la vérification de la raison. La raison

peut désormais orienter l'humain dans l'histoire sans le moindre secours extérieur, en projetant son propre perfectionnement progressif comme finalité de cette histoire. La médiation des extrêmes de l'esprit — l'affect et la raison — par la figure d'Ulysse permet donc de repenser la façon dont l'esprit humain se propulse dans l'histoire. Ainsi la manifestation de la figure d'Ulysse dans le texte de Giraudoux permet de mettre en scène la manière dont l'humain libéré de la foi par les lumières de la raison autonome en arrive paradoxalement à déposer toute liberté devant la puissance terrible et inflexible du destin. Ce paradoxe, Chestov l'interprète philosophiquement, à travers une lecture du *Concept d'angoisse* de Kierkegaard, comme une conséquence du péché originel :

L'homme le plus génial n'a pas le pouvoir de vaincre le concept du destin. Au contraire, « le génie découvre partout le destin et d'autant plus profondément qu'il est profond lui-même. Pour un observateur superficiel, c'est là évidemment une sottise ; mais en réalité, c'est là sa grandeur, car nul homme ne naît avec l'idée de la Providence... Le génie manifeste précisément sa puissance originelle en ce qu'il découvre le destin, mais par-là même il prouve également son impuissance ». Et Kierkegaard termine ses réflexions par ces paroles provocantes : « Cette existence géniale, en dépit de son éclat, de sa beauté, de son immense portée historique — est péché » [...]. Nous voyons que malgré toutes ses réserves, dont il fut question plus haut, Kierkegaard revient intégralement au récit biblique de la chute du premier homme. Le génie, le plus grand génie, admiré du monde entier, considéré comme le bienfaiteur de l'humanité, qu'attend une gloire immortelle sur terre, précisément parce qu'il est un génie, parce que son regard lucide pénètre l'existence presque dans ses dernières profondeurs, le génie est aussi le plus grand pécheur, le pécheur *par excellence*. Au moment même où il découvre « les vérités générales et obligatoires » qui constituent aujourd'hui encore les conditions du savoir objectif, Socrate renouvela le crime d'Adam : il tendit la main vers l'arbre défendu [...]. Il a goûté aux fruits de la connaissance, et le Néant s'est transformé pour lui en Nécessité, qui telle la tête de Méduse pétrifie tous ceux qui se retournent vers elle...<sup>129</sup>

Le génie, celui qui a atteint des sommets dans la maîtrise de la raison, est amené à découvrir quelque chose que celui qui regarde le monde du point de vue de la foi ne sera jamais

---

<sup>129</sup> Chestov, *Kierkegaard et la philosophie existentielle*, 146-48. L'auteur souligne.



amené à même considérer, et cette chose est le destin, c'est-à-dire la nécessité, l'inéluctable, le mur d'impossibilité sur lequel viennent se briser les plus beaux élans vers le possible. Du point de vue de la foi Abrahamique, le destin se confond avec le néant, puisqu'à Dieu, qui est l'opposé du néant, absolument tout est possible. Le destin, contrairement à ce qu'affirme le philosophe, n'a aucune réalité pour Dieu. Le destin n'a de réalité — et une réalité écrasante — que pour celui qui pense pouvoir trouver la vérité par le seul secours de la raison autonome. C'est ainsi que des affirmations telles que « le monde et la direction du monde appartiennent aux hommes en général » en viennent à réveiller un monstre face auquel les grands hommes politiques eux-mêmes ne sont que des spectateurs impuissants. Mais Ulysse, comme à son habitude, ne peut s'empêcher de tenter l'impossible et d'affronter le monstre. Certes il n'est pas Abraham. Il est trop laïc : il ne croit pas en la toute-puissance de Dieu. Mais il ne croit pas non plus, comme le fait le génie de Chestov, à la toute-puissance du destin qui se cache derrière la raison. Il maîtrise la raison et connaît le destin, mais n'hésite jamais à engager toutes ses ruses, tous ses artifices, tous ses expédients dans la lutte contre celui-ci.

ULYSSE. – Comprenez-moi, Hector!... Mon aide vous est acquise. Ne m'en veuillez pas d'interpréter le sort. J'ai voulu seulement lire dans ces grandes lignes que sont, sur l'univers, les voies des caravanes, les chemins des navires, le tracé des grues volantes et des races. Donnez-moi votre main. Elle a aussi ses lignes. Mais ne cherchons pas si leur leçon est la même. Admettons que les trois petites rides au fond de la main d'Hector disent le contraire de ce que m'assurent les fleuves, les vols et les sillages. Je suis curieux de nature, et je n'ai pas peur. Je veux bien aller contre le sort. J'accepte Hélène. Je la rendrai à Ménélas. Je possède beaucoup plus d'éloquence qu'il n'en faut pour faire croire un mari à la vertu de sa femme. J'amènerai même Hélène à y croire elle-même. Et je pars à l'instant, pour éviter toute surprise. Une fois au navire, peut-être risquons-nous de déjouer la guerre.

HECTOR. – Est-ce là la ruse d'Ulysse, ou sa grandeur?

ULYSSE. – Je ruse en ce moment contre le destin, non contre vous.<sup>130</sup>

Le commentaire moralisateur d'Hector ne saurait être moins à propos, puisque c'est précisément sa ruse qui fait toute la grandeur d'Ulysse. Qu'il connaisse parfaitement la raison et le destin, mais *qu'il n'ait pas peur* de ruser avec eux, qu'il ne recule pas devant le monstre qui a su tenir le grand Socrate lui-même en respect, voilà ce qui le rend si unique. Que dans le cas présent il ne soit pas parvenu à déjouer le destin et à empêcher la guerre n'a aucune importance en regard de toute la grandeur exprimée par l'audace que les lois implacables de la raison n'ont pas su décourager. Dans *La crise de la culture*, Hannah Arendt essaye de décrire le processus par lequel l'humain est conduit à transformer la somme de ses actions en phénomène extérieur et objectif susceptible de devenir objet de contemplation, créant ainsi ce qu'on appelle aujourd'hui l'histoire. Pour illustrer son propos, elle fait appel à une figure :

L'histoire comme catégorie de l'existence humaine est évidemment plus vieille que le mot écrit [...] Non historiquement mais poétiquement parlant, son début se trouve plutôt au moment où Ulysse, à la cour du roi des Phéaciens, écoute le récit de ses propres faits et souffrances, l'histoire de sa vie, devenue alors un objet extérieur à lui, un objet que tous devaient voir et entendre. Ce qui avait été pur évènement devenait maintenant histoire. Mais la transformation d'évènements singuliers en histoire était essentiellement la même imitation de l'action en mots qui servit plus tard à la tragédie grecque, ou, comme Burckhardt le remarqua un jour, l'action extérieure est cachée à l'œil, même si on ne trouve aucune objection à montrer l'horrible. La scène où Ulysse écoute l'histoire de sa propre vie est paradigmatique à la fois pour l'histoire et la poésie ; la réconciliation avec la réalité, la catharsis qui, selon Aristote, était l'essence de la tragédie, et, selon Hegel, le but ultime de l'histoire, se produit grâce aux larmes du souvenir.<sup>131</sup>

Les aventures d'Ulysse, dans l'extrait de l'*Odyssée* abordé par Arendt, se présentent à Ulysse lui-même, qui en écoute le récit, comme une histoire extérieure à lui, une histoire

<sup>130</sup> Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 120-21.

<sup>131</sup> Hannah Arendt, *La crise de la culture: huit exercices de pensée politique*, trad. par Patrick Lévy (Paris: Gallimard, 2000), 62-63.

objective, par rapport à laquelle l'être humain est un spectateur et avec laquelle il se réconcilie à travers la nature cathartique de l'émotion ressentie face à au tragique des évènements qui la constitue. Mais si les larmes versées par Ulysse à l'écoute de cette histoire sont vraiment l'indice d'une réconciliation entre l'humain et le spectacle accablant d'une histoire constituée par ses actions mais se déployant contre sa volonté, bref entre l'humain et son destin, comment expliquer, alors, la suite de l'épisode, lors de laquelle Ulysse raconte sa propre version de l'histoire? Les larmes d'Ulysse expriment le débordement des affects causé par la mise en récit de ses aventures, mais ce bouleversement d'Ulysse par les affects ne vient pas mettre un terme au mouvement du récit à travers une réconciliation, par la catharsis, avec le destin cruel. Plutôt, il déclenche un nouveau récit, pris en charge par Ulysse lui-même. Spectateur, dans un premier temps, de sa propre histoire transformée en destin, Ulysse devient narrateur de celle-ci. Ainsi redevient-elle ouverte et provisoire, son dénouement étant suspendu à la manière dont les Phéaciens, qui ont le pouvoir de renvoyer Ulysse à Ithaque, seront affectés par le récit. Telle est la puissance du *polytropos*, médiateur d'un récit qui doit toujours se poursuivre. Telle est, aussi, la puissance des figures qui insistent et se manifestent au-delà de leur temps : elles produisent un débordement des affects qui inspirent la production de nouveaux récits à travers lesquels elles sont sans cesse actualisées et réintégrées au circuit des mouvements imprévisibles de la vie affective. Dans cette optique, la constatation de l'inéluctabilité historique par l'Ulysse de Giraudoux n'est pas suivie par une réconciliation avec le cours des choses, mais par le déploiement d'un nouveau récit (« Je possède beaucoup plus d'éloquence qu'il n'en faut pour faire croire un mari à la vertu de sa

femme »), d'une nouvelle mise en scène qui réaffirme le pouvoir de l'esprit face à l'écrasante nécessité du destin.

Il ne serait pas possible d'apprécier pleinement les implications du discours tenu par Ulysse à Hector si on ne gardait pas en tête le fait que la figure d'Ulysse, comme cela est apparu avec les exemples de Kafka et de Lispector, déborde de la tradition hellénique d'où elle provient historiquement. Il ne s'agit pas de projeter les textes les plus radicaux sur les plus modérés, ou les plus obscurs sur les plus transparents, mais plutôt de faire jaillir l'étrangeté radicale qui se trouve déjà inscrite à même ces derniers, sédimentée au sein de la figure d'Ulysse qui, patiemment, attend que la pensée littéraire surgisse de son cheval de bois pour faire s'effondrer la façade visible du sens intentionnel, au-delà de laquelle se trouve cette vérité que Benjamin appelle « la mort de l'intention<sup>132</sup> ». Les textes ainsi rassemblés autour d'une figure commune trouvent alors un contenu de vérité dans la constellation qu'ils forment entre eux, et ce contenu diffère du savoir qui découle de leur isolement au sein d'une tradition interprétative établie selon le modèle de l'histoire littéraire. Cette constellation qui, en les juxtaposant comme par un procédé de montage, recueille les œuvres arrachées à la fiction rationnelle de leur histoire linéaire, fait rupture avec la continuité historique qui empêche de percevoir la rencontre entre l'Ancien et le Nouveau au sein de la figure. En effet, comme cette thèse vise à le montrer, les figures du littéraire viennent moins consolider les représentations qui produisent de la continuité historique qu'elles ne viennent briser cette continuité en faisant surgir le passé sous la forme d'un conflit encore irrésolu, sous la forme d'une origine qui « ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le

---

<sup>132</sup> Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, 41.

déclin<sup>133</sup> », une origine qui est « un tourbillon dans le fleuve du devenir », plus particulièrement, ici, le devenir catastrophique de la civilisation occidentale qui a conduit aux deux Guerres mondiales et au génocide des héritiers de la tradition juïaïque par les héritiers autoproclamés de la tradition hellénique.

## **Ulysse au siècle d'Auschwitz**

La propension de la raison à découvrir en toutes choses la fatalité du destin a été mise en lumière sous la forme d'une bouleversante et impitoyable autoréflexion par l'écrivain rescapé d'Auschwitz Jean Améry, dans son essai sur le sort de l'intellectuel à Auschwitz intitulé « Aux frontières de l'esprit » :

Par contre l'intellectuel dont la force de résistance avait fini par céder était bien obligé d'admettre que ce qui n'a pas le droit d'exister peut exister tout de même ; la logique SS lui prouvait à chaque instant qu'elle était une réalité, ainsi donc progressait-il en pensée de quelques pas funestes. Ceux qui s'apprêtaient à l'anéantir n'avaient-ils pas raison contre lui, puisqu'indiscutablement ils étaient les plus forts? Ainsi la tolérance fondamentale de l'intellectuel et son doute méthodique se changeaient-ils en facteurs d'autodestruction. Oui, les SS pouvaient se comporter comme ils le faisaient : il n'y a pas de droit naturel et les catégories morales naissent et passent comme les modes. Il y avait là une Allemagne qui conduisait les Juifs et les adversaires politiques à la mort, parce qu'elle croyait que c'était la seule manière de se réaliser. Et puis après? La civilisation grecque s'était bien édifiée sur l'esclavage, et une armée athénienne n'avait-elle pas séjourné sur l'île de Mélos comme les SS en Ukraine? Un nombre inouï de sacrifices humains s'étaient produits par le passé, pour autant que le faisceau lumineux de l'histoire en éclaire toutes les profondeurs, et après tout, le progrès éternel de l'humanité était une conception naïve propre au XIX<sup>e</sup> siècle. Gauche, deux, trois, quatre : c'était là un rituel comme un autre. Il n'y avait pas grand-chose à opposer à l'horreur. La via Appia avait été bordée d'esclaves crucifiés et là-bas à Birkenau la puanteur des corps humains calcinés montait vers le ciel. Ici on n'était pas Crassus, mais Spartacus, c'était tout [...]. Telle fut l'histoire et telle est-elle toujours. On était tombé sous sa roue et on ôtait vite son calot quand passait un bourreau.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Benjamin, 56.

<sup>134</sup> Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtiement: essai pour surmonter l'insurmontable*, trad. par Françoise Wuilmart (Paris: Actes Sud, 2005), 40-41.

Pétrifié par la vérité à tête de Méduse que la raison qui scrute l'horreur de l'histoire ne peut manquer de découvrir et d'ériger en fatalité, l'intellectuel, dit Améry, était moins apte que d'autres détenus moins « raisonnables » à résister à la logique meurtrière d'Auschwitz. En fait, ceux qui étaient les plus aptes à résister, selon Améry, étaient précisément ceux qui se trouvaient davantage du côté de la révélation :

L'homme croyant au sens le plus large du terme, que la foi qui l'anime soit métaphysique ou fondée sur une immanence, se dépasse lui-même. Il n'est pas prisonnier de son individualité, il fait partie d'un continuum spirituel que rien n'interrompt, même à Auschwitz. Il est à la fois plus éloigné et plus proche de la réalité que l'incroyant. Plus éloigné puisque dans son attitude essentiellement finaliste il laisse à gauche les contenus donnés de cette réalité et fixe les yeux sur un avenir rapproché ou lointain ; plus proche de la réalité, il l'est parce qu'il ne se laisse jamais surmonter par les faits qui le concernent, ce qui lui laisse le loisir d'agir énergiquement sur eux. Pour le non-croyant, la réalité est, dans le pire des cas, une violence à laquelle il se rend, dans le meilleur des cas un sujet d'analyse. Pour le croyant elle est une argile qu'il modèle, un problème qu'il résout.<sup>135</sup>

Contrairement à ce que le rationalisme contemporain voudrait nous faire avaler, à savoir que la foi, qu'elle soit religieuse ou politique, consiste à sacrifier le présent au nom d'un avenir dont l'avènement demeure hypothétique, Améry insiste sur le fait que la relation intime et intérieure du croyant avec cet avenir hautement incertain est précisément ce qui lui permet de se consacrer au présent, d'intervenir dans celui-ci et de le transformer pour le mieux. La raison, elle, a plutôt tendance à conférer un caractère d'éternité et de nécessité à des réalités qui sont seulement contingentes et au-delà desquelles le croyant seul, peut-être, est encore capable de voir, étant amené par-là à concevoir la réalité comme un problème à résoudre plutôt que comme une fatalité devant laquelle il faut s'incliner. Cette impasse dans laquelle se trouve la raison confrontée à l'horreur est aussi associée par Améry à un affaiblissement de la puissance du littéraire :

---

<sup>135</sup> Améry, 45-46.

Je me souviens d'un soir d'hiver où, revenant du chantier de l'IG-Farben, nous traînions nos pas cadencés au rythme agaçant que nous imposait le Kapo, gauche, deux trois, quatre. Devant une bâtisse à moitié achevée, je remarquai un drapeau qui flottait au vent, placé là Dieu sait pour quelle raison. « Les murs se dressent muets et froids, les drapeaux cliquettent au vent », murmurai-je tout bas en faisant mécaniquement l'association. Puis je répétais la strophe un peu plus haut, prêtant l'oreille à la musique des mots, tentant de retrouver la trace du rythme et espérant que ressurgisse la constellation émotionnelle et spirituelle associée pour moi depuis des années à ce poème de Hölderlin. Rien. *Le poème ne transcendait plus la réalité*. Il était là, mais n'était plus qu'un énoncé : il y a ça et puis ça, le Kapo hurle « à gauche », et la soupe est trop liquide, et les drapeaux cliquettent au vent.<sup>136</sup>

Améry témoigne ici de ce qu'il advient à la transcendance du littéraire dans un contexte où la pétrification de la vie par la raison se dévoile dans toute sa radicalité. Loin de moi l'idée d'insinuer que c'est l'intelligence d'Améry qui, au camp, lui a fait perdre la capacité d'être ému par la poésie. C'est bien entendu le camp lui-même et les conditions antihumaines que son organisation a su instaurer qui ont plongé cet intellectuel humaniste dans la situation qu'il décrit. Néanmoins, Améry lui-même tient à penser ces conditions extrêmes en relation avec la raison. Ainsi il décrit Auschwitz comme un environnement au sein duquel l'esprit est, pour ainsi dire, poussé à l'extrême, jusque dans ses derniers retranchements :

À Dachau, le camp disposait d'une bibliothèque, à Auschwitz un livre était un objet à peine concevable pour le commun des détenus. À Dachau — tout comme à Buchenwald — les détenus avaient la possibilité d'opposer une structure spirituelle à l'État SS, à la structure SS : ce faisant, l'esprit y avait donc une *fonction sociale* qui se manifestait, il est vrai, essentiellement dans les domaines politiques, religieux et idéologiques, et rarement dans les domaines philosophiques et esthétiques [...]. Par contre à Auschwitz l'intellectuel était isolé, entièrement laissé à lui-même. C'est pourquoi le problème de la rencontre de l'esprit et des atrocités s'y manifestait sous une forme plus radicale et, que l'on me pardonne une telle formulation dans ce contexte, *plus pure*. À Auschwitz l'esprit n'était que lui-même, et ne trouvait aucune occasion de se rattacher à une structure sociale aussi précaire, aussi camouflée fût-elle. Ainsi donc l'intellectuel s'y retrouvait-il seul avec son esprit qui n'était rien d'autre qu'une pure et simple conscience

---

<sup>136</sup> Améry, 32-33.

dépourvue de toute possibilité de se conforter ou de s'endurcir au contact d'une réalité sociale.<sup>137</sup>

La situation décrite par Améry apparaît comme une horrible parodie du formalisme de la raison universelle socratique, pure conscience détachée de tout contexte particulier puisque n'ayant aucune existence particulière, c'est-à-dire aucune existence incarnée dans une quelconque réalité sociale. Atroce laboratoire de l'esprit, Auschwitz aurait créé des conditions dans lesquelles la raison, poussée malgré elle jusqu'à un si parfait détachement de l'expérience sensible que les stoïciens eux-mêmes en seraient terrifiés, est définitivement débarrassée du bouleversement intérieur que provoque la puissance du littéraire. Ayant perdu toute capacité d'évoquer l'inconnu, l'imprévisible, la transcendance, le poème n'est plus qu'un assemblage de mots parmi d'autres : il est la Lettre dont toute trace d'Esprit s'est enfuie pour de bon.

Primo Levi, lui aussi rescapé d'Auschwitz, a critiqué cette idée de Jean Améry et tâché de montrer que la raison pouvait aussi être une source d'espoir et un moyen de survie dans les conditions extrêmes du camp d'extermination. Or l'exemple qu'il donne pour prouver son point permet de supposer que ce dont il parle relève moins de la raison que du littéraire. Certes Levi n'était pas croyant, et son œuvre dénote un attachement indéniable à la raison. Néanmoins il est lié, par un des chapitres les plus célèbres de son livre-témoignage *Si c'est un homme*, à la figure d'Ulysse, et par extension, à la pensée littéraire dont elle est, au XX<sup>e</sup> siècle, le refuge. Dans le chapitre de *Si c'est un homme* intitulé « Le chant d'Ulysse », Levi raconte un épisode de sa captivité lors duquel, pour les faire découvrir à son camarade qui ne connaissait pas l'italien, il tenta de se remémorer les vers

---

<sup>137</sup> Améry, 31.



de Dante qui relatent la rencontre entre Virgile et Ulysse en enfer. Il présente cet épisode comme un des moments les plus importants de son propre parcours dans l'enfer nazi :

Et c'est comme si moi aussi j'entendais ces paroles pour la première fois : comme une sonnerie de trompettes, comme la voix de Dieu. L'espace d'un instant, j'ai oublié qui je suis et où je suis. Pikolo me prie de répéter. Il est bon, Pikolo, il s'est rendu compte qu'il en train de me faire du bien. À moins que, peut-être, il n'y ait autre chose : peut-être que, malgré la traduction plate et le commentaire sommaire et hâtif, il a reçu le message, il a senti que ces paroles le concernent, qu'elles concernent tous les hommes qui souffrent et nous en particulier ; qu'elles nous concernent nous deux, qui osons nous arrêter à ces choses-là avec les bâtons de la corvée de soupe sur les épaules.<sup>138</sup>

C'est donc dans ce contexte extrême où les manifestations de l'esprit à la fois opposées et entremêlées que sont la raison et le littéraire sont placées absolument en contradiction l'une par rapport à l'autre que surgit, chez Primo Levi, la figure d'Ulysse. Si les atrocités infligées aux détenus d'Auschwitz créent la possibilité d'une forme de raison entièrement détachée de l'affect et menant à la suppression de la transcendance du littéraire, bref si elles radicalisent la raison et poussent celle-ci à l'extrême, elles radicalisent et poussent aussi à l'extrême, dans le cas de Levi, des régions de l'esprit humain qui appartiennent moins au domaine de la raison qu'à celui de la pensée incarnée dans les affects que véhiculent les figures du littéraire. Il ne s'agit absolument pas de choisir entre les expériences — toutes deux irréductibles à quelque évaluation de ma part — d'Améry et de Levi. Il s'agit simplement de faire remarquer que, là où est posée, et peut-être plus sérieusement que partout ailleurs, la question de savoir dans quelle mesure il est possible, au beau milieu de l'enfer d'Auschwitz, d'être touché par un texte littéraire, c'est la figure d'Ulysse, et pas une autre, qui apparaît et répond par l'affirmative. Si le texte d'Améry démontre de manière frappante comment Auschwitz rend nécessaire le fait de réviser la relation entre raison et

---

<sup>138</sup> Primo Levi, *Si c'est un homme*, trad. Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard (Pocket), 1990, p. 121-122.

affect, celui de Primo Levi, à travers la figure d'Ulysse et la médiation des extrêmes qu'elle véhicule, est précisément une mise en scène de cette révision. Et encore une fois, cette remise en mouvement de l'opposition entre raison et affect a des implications directes sur la question de savoir comment concevoir l'histoire. Interprétant l'extrait de Dante qui le bouleversa à la lumière de son expérience concentrationnaire, Levi écrit :

Auschwitz serait la punition des barbares, de l'Allemagne barbare, du nazisme barbare, contre la civilisation juive, c'est-à-dire la punition de l'audace, de la même manière que le naufrage d'Ulysse est la punition d'un dieu barbare contre l'audace de l'homme. Je pensais à cette veine de l'antisémitisme allemand, qui frappait principalement l'audace intellectuelle des Juifs, comme Freud, Marx et tous les innovateurs, dans tous les domaines. C'était cela qui perturbait un certain philistinisme allemand, beaucoup plus que le fait du sang ou de la race.<sup>139</sup>

Ici encore apparaît la situation problématique d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle en tant que figure véhiculant des éléments provenant à la fois de la tradition hellénique et de la tradition judéo-chrétienne, et Levi fait la preuve qu'il sait la rage meurtrière qu'inspire aux héritiers d'Athènes l'audace sans limites qui permet à Ulysse d'ébranler l'ordre du savoir et de ruser avec le destin. À ce point, le drame du savoir et le drame politique qui sont mis en scène à travers la figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle se confondent, et la conception toute particulière de l'histoire qu'elle véhicule et qui explique sa brûlante actualité se précise. Rappelons ce que dit Goethe sur le privilège qu'il faut selon lui accorder à l'héritage esthétique de la Grèce antique dans la consolidation de la littérature allemande :

Mais tout en appréciant ce qui nous vient de l'étranger, nous ne devons pas nous mettre à sa remorque ni le prendre pour modèle. Ne croyons pas que ce qu'il nous faut soit chinois, ou serbe, soit Calderon ou les Nibelungen ; mais, quand nous avons besoin d'un modèle, nous devons toujours recourir aux anciens Grecs, dans les œuvres de qui l'homme est représenté en ce qu'il a de plus beau. Tout le reste, nous devons le considérer seulement du

---

<sup>139</sup> Entretien avec Danielle Amsallem cité par Myriam Anissimov dans *Primo Levi, ou la tragédie d'un optimiste*, Paris, J.-C. Lattès, 1996, p. 265, repris dans *Ulysse à Auschwitz*, p. 39.

point de vue historique et, dans la mesure du possible, nous approprier ce qu'il y a là de bon.<sup>140</sup>

Bien que temporellement éloigné, l'héritage hellénique est ici frappé du sceau de la familiarité, le caractère organique de la relation entre cet héritage et la culture allemande étant postulé, tandis que tout le reste est considéré comme étranger. Un siècle plus tard, les idéologues de l'Allemagne nazie revendiquent eux aussi cette continuité organique entre l'hellénisme et la culture allemande. Mais contre Goethe, qui critique le concept de littérature nationale pour proposer à sa place celui de littérature mondiale, ils se contentent d'expulser toutes les influences étrangères et de les condamner comme antiallemandes. L'héritage judaïque, historiquement entremêlé avec l'héritage hellénique, est ainsi présenté comme un intrus venant contaminer la pureté de la culture léguée par les Grecs. C'est pourquoi la figure d'Ulysse occupe une position stratégique dans la formation de la conscience de soi de ce siècle marqué au fer rouge par l'horreur d'Auschwitz. Par sa situation problématique qui oscille entre l'héritage grec et l'héritage judéo-chrétien à un moment historique où les héritiers d'Athènes entreprennent de liquider les héritiers de Jérusalem, Ulysse est privé d'une origine fixe dans laquelle il pourrait s'ancrer. Il est aussi privé d'un dispositif téléologique qui lui permettrait de se projeter dans l'avenir vers un but qui justifierait son parcours. La seule téléologie qu'il connaît est celle de la souffrance historique absolue, cette forme accélérée du temps sous laquelle se présente à Cassandre le destin qui hante ses visions, et qu'il essaye tant bien que mal de déjouer à l'aide de sa ruse légendaire.

---

<sup>140</sup> J.-P. Eckermann, *Conversations avec Goethe*, trad. par Jean Chuzeville (Paris: Henri Jonquières, 1930), 2014-206.



## Chapitre 4 : Ulysse entre Athènes et Jérusalem

*There are certain eras which are too complex, too deafened by contradictory historical experiences, to hear the voice of sanity. Sanity becomes compromise, evasion, a lie. Ours is an age which consciously pursues health, and yet only believes in the reality of sickness. The truths we respect are those born of afflictions.*

Susan Sontag

*Jewgreek is greekjew. Extremes meet.*

James Joyce

Le survol des manifestations littéraires de la figure d’Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle effectué au chapitre précédent m’a permis de dégager les principaux éléments du cheminement silencieux de cette figure à travers le siècle, cheminement qui existe indépendamment des efforts des philosophes pour en faire un personnage conceptuel, et qui, parfois même, est censuré par ces efforts.<sup>141</sup> À travers la lecture des textes de Kafka, Lispector, Giraudoux et Levi, la figure d’Ulysse est apparue comme un déclencheur de mises en scène dans le cadre desquelles le rapport de force entre affect et raison se laisse penser à l’aune de sa reconfiguration au cours d’un siècle désenchanté aussi bien vis-à-vis de la transcendance divine que face à la raison autonome fondée par l’idée de progrès. Cette traversée par

---

<sup>141</sup> Je pense par exemple à Levinas, qui parle de « l’autonomie de la conscience se retrouvant elle-même à travers toutes ses aventures, retournant chez soi comme Ulysse qui, à travers toutes ses pérégrinations, ne va que vers son île natale ». Ainsi il utilise Ulysse pour représenter, afin de la critiquer, la tradition philosophique héritée de la pensée hellénique et à laquelle il oppose la pensée judaïque dont il se fait le représentant. Or si cette utilisation d’Ulysse crée en effet une belle image qui permet d’illustrer efficacement le propos du philosophe, elle masque aussi le fait que la figure d’Ulysse, à l’époque précise où écrit Levinas, se présente dans la littérature en tant que mise en scène du rapport de force entre l’affect et la raison qui la situe en plein cœur de la tension entre hellénisme et judaïsme et non d’un des deux côtés et contre l’autre. Emmanuel Levinas, *En découvrant l’existence avec Husserl et Heidegger: édition suivie d’Essais nouveaux*, 3. éd. corr. (Paris: Vrin, 2001). p. 263.

Ulysse du rapport de force entre affect et raison passe par le thème de la double origine (hellénique et judéo-chrétienne) de la pensée occidentale et par l'actualisation problématique de ce thème au XX<sup>e</sup> siècle en tant que tentative de propulser l'histoire à un moment où son horizon n'est plus clairement discernable. Il serait possible de faire défiler et d'analyser les très nombreux exemples de textes littéraires du XX<sup>e</sup> siècle qui mobilisent la figure d'Ulysse pendant encore longtemps. Certains de ces textes mettent de l'avant plus explicitement que d'autres les caractéristiques de cette figure qui lui valent son statut d'exception, mais ces caractéristiques, qui étaient déjà présentes, au moins sous forme d'ébauche, dans l'*Odyssée*, n'appartiennent pas en premier lieu à ces textes particulièrement représentatifs, mais à la figure elle-même, qui les traverse d'une manière qui apparaît plus ou moins clairement à la conscience de leurs auteurs pris dans une histoire, dans un siècle et à un certain stade du développement de l'esprit qui les dépasse. Toutefois, parmi tous les auteurs du XX<sup>e</sup> siècle qui ont été séduits — de cette séduction qui, on l'a vu, ébranle irrémédiablement l'ordre du savoir — par la figure d'Ulysse, certains ont vécu le choc plus intensément que d'autres, et cela les a conduits à énoncer tout haut ce que beaucoup d'autres ont expérimenté, mais sans l'avouer clairement au monde ni à eux-mêmes. Enfin, certains de ces auteurs, en raison de l'importance particulière de leur œuvre pour la vie littéraire de l'époque ou encore de la cohérence hors du commun avec laquelle ils ont développé les résultats de leur rencontre avec la figure d'Ulysse, ont su concentrer en une seule œuvre la signification de cette figure comme véhicule de la médiation des extrêmes, signification qui apparaît de manière diffuse dans le large corpus de textes qui mobilisent la même figure au XX<sup>e</sup> siècle. C'est le cas des deux textes qui seront abordés

dans ce chapitre, à savoir le roman *Ulysses* de James Joyce [1922] et le long poème narratif *Ulysse* de Benjamin Fondane [1933].

### **La figure du juif grec dans *Ulysses* de Joyce**

La thématique spécifique de cette traversée des extrêmes sous la forme du retour de la tension millénaire entre raison et révélation — autrement dit entre l'origine grecque et l'origine judéo-chrétienne de la pensée occidentale — est due à une des œuvres littéraires les plus marquantes du XX<sup>e</sup> siècle, à savoir le roman *Ulysses* de James Joyce. À propos de l'*Odyssée* d'Homère, Auerbach écrit que :

Ce monde « réel » qui se suffit à soi-même et dans lequel nous sommes entraînés comme par magie ne contient rien d'autre que lui-même ; les poèmes homériques ne dissimulent rien, on n'y trouve ni enseignement ni sens caché.<sup>142</sup>

Dépourvue d'arrière-plan dont la présence inquiétante permettrait de déclencher un mouvement d'interprétation qui suivrait le mouvement du texte lui-même plutôt que de se plaquer sur celui-ci de l'extérieur, l'*Odyssée* se prêterait à l'analyse, mais pas à l'interprétation. Bien qu'elle soit composée d'innombrables éléments susceptibles d'être décrits, décortiqués, classés, inventoriés — et sur ce plan, les institutions du savoir ont répondu à l'appel —, l'absence d'arrière-plan empêcherait de produire de nouvelles lectures et de nouvelles interprétations. C'est cela qui, selon Auerbach, sépare le plus radicalement l'*Odyssée* de l'autre texte à l'origine de la pensée occidentale :

On peut analyser Homère, comme nous nous y sommes efforcé ici, on ne peut pas en proposer une interprétation. Bien après la naissance de ces poèmes, la pensée allégorique s'est aussi essayée sur eux, mais sans résultat. Homère résiste à un tel traitement ; les interprétations ne peuvent être que forcées et arbitraires, elles ne se cristallisent pas en une doctrine homogène qui se dégagerait des poèmes. [...] Il en va tout autrement dans les narrations bibliques. [...] En elles s'incarnent la doctrine et la Promesse, qui leur sont

---

<sup>142</sup> Auerbach, *Mimésis*, 22.

indissolublement unies. C'est pourquoi elles possèdent un arrière-plan et sont obscures ; elles contiennent un deuxième sens, caché.<sup>143</sup>

Dans le cas de l'odyssée de Joyce, c'est tout le contraire. *Ulysses* est à ce point rempli d'énigmes, d'enseignements cachés, de références obscures et d'arrière-plans de toute sorte que, pour seulement commencer une quelconque analyse de celui-ci, il faut nécessairement faire appel à l'interprétation. À ce sujet, Joyce affirmait, dans une remarque citée un nombre incalculable de fois dans les études joyciennes : « I've put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant ». Ainsi, les deux grands procédés formels situés par Auerbach à l'origine de la tradition littéraire occidentale — le style « de premier plan » du « réalisme homérique », où les phénomènes et les personnages sont entièrement extériorisés, et le style « d'arrière-plan » de l'Ancien Testament, où la face visible des phénomènes et des personnages dissimule une face invisible qui est seulement suggérée par le texte — sont réunis par Joyce en un seul roman, dont la structure, empruntée à l'*Odyssée*, se présente justement comme un arrière-plan que seul le titre de l'œuvre énonce de manière claire et transparente. En effet, l'importance de la référence à l'*Odyssée* pour la compréhension du roman de Joyce ne va pas de soi. À ce sujet, Corinne Jouanno remarque :

Déjà, en 1922, dans un article intitulé « James Joyce et Pécuchet », Ezra Pound qualifiait « l'échafaudage pris à Homère » de simple affaire de « cuisine », dépourvue de signification véritable. Jean-Louis Giovannangeli, dans un ouvrage récent, soupçonne une ruse d'auteur dans ces « grilles de lecture livrées sur le mode humoristique inopérantes dans leur intégralité, et utilisées aux seules fins de rendre plus improbables encore les découpages interprétatifs ».<sup>144</sup>

De même pour Declan Kiberd, à propos du fameux « schéma Gilbert » :

---

<sup>143</sup> Auerbach, 22.

<sup>144</sup> Jouanno, *Ulysse*, 484.



This charts the eighteen episodes, allocating to each its appropriate art, colour, symbol, technique and organ of the body. At the head of each chapter is a title drawn from an episode or character of Homer's *Odyssey*. For all the apparent rigour of this plan, most first-time readers of *Ulysses* remain only dimly aware of the Homeric analogies and do not find them greatly colouring their experience. To many of its earliest students, Gilbert's diagram came as something of a shock. Most contended that the Homeric tale was of more value to the writer than it could ever be to the reader caught up in the immediacies of an episode. Harry Levin suggested that, as a structuring device, it had the same usefulness to the writer as scaffolding does for a builder, but that in the end the frame must fall away to reveal the true magnificence of the edifice beneath. It was for such a reason that Joyce (after some hesitation) removed the Homeric titles from his chapters, while continuing to employ them in private discussions. Having done this, however, he felt a sharp disappointment when few of the book's first readers seemed able to elaborate the detailed analogies. So, after eight years of fruitless waiting, his patience broke and he authorized Stuart Gilbert's book. This may have been ill-advised. For a long time, criticism of *Ulysses* became little more than a detective game of literary *Cluedo*. Scholars went to great length to establish that Leopold Bloom moved along a northwesterly axis through Dublin, just as Odysseus did through the Mediterranean. None of this had been part of Stuart Gilbert's intention. He, in 1930, had good reasons for emphasizing the deliberated symmetries of a book which, by then, had won for Joyce the dubious reputation of a heedless improviser or autistic surrealist. But Gilbert's very success robbed later readers of a certain innocence.<sup>145</sup>

Si l'intervention de Joyce dans le processus d'interprétation de son œuvre à travers la publication des titres de chapitre référant à l'*Odyssee* peut être perçue par certains comme un éclairage intéressant, elle peut aussi être considérée comme une ingérence dans la relation entre le texte et le lecteur. Quoi qu'il en soit, le rapport problématique du texte joycien à sa référence homérique porte les traces d'un débat sur la nature de l'interprétation textuelle qui remonte au moins jusqu'à l'établissement au Moyen-Âge de la doctrine des quatre sens de l'Écriture, et qui est encore actuel lorsque Susan Sontag écrit, en 1968 :

For decades now, literary critics have understood it to be their task to translate the elements of the poem or play or novel or story into something else. Sometimes a writer will be so uneasy before the naked power of his art

---

<sup>145</sup> James Joyce, *Ulysses: Annotated Student Edition*, éd. par Declan Kiberd (London: Penguin, 2000), xxii-xxiv.

that he will install within the work itself — albeit with a little shyness, a touch of the good taste of irony — the clear and explicit interpretation of it [...]. The function of criticism should be to show *how it is what it is*, even *that it is what it is*, rather than to show *what it means*. In place of a hermeneutics we need an erotics of art.<sup>146</sup>

Dans quelle mesure l'arrière-plan homérique du texte joycien fait-il partie du texte lui-même, et dans quelle mesure, au contraire, s'agit-il d'un écran que l'interprétation superpose au texte pour le traduire en quelque chose qu'il n'est pas? La référence à l'*Odyssee* en tant que cadre pour interpréter *Ulysses* relève-t-elle de cette expérience herméneutique de l'art qui, loin de découvrir les œuvres, recouvre selon Sontag leur pouvoir nu (« *naked power* ») et le fait disparaître sous des couches d'interprétation? Dans le contexte de cette thèse, ces questions sont d'une grande importance, puisque si je convoque le roman de Joyce, ce n'est pas dans le but de m'inscrire au sein des études joyciennes, mais seulement dans l'optique de penser la place occupée par ce roman dans le vaste phénomène qu'est la manipulation de la figure d'Ulysse par la littérature du XX<sup>e</sup> siècle.

Outre par le titre, la figure d'Ulysse se manifeste donc dans *Ulysses* par la présence d'une structure qui, bien que scrupuleusement construite et logiquement rigoureuse, se situe en arrière-plan du texte. Répondant aux critiques selon lesquelles cette structure serait surajoutée et ne serait pas liée de manière organique au texte lui-même, Corinne Jouanno examine plusieurs épisodes d'*Ulysses* de manière à dévoiler son arrière-plan homérique :

Dans « Télémaque », l'irruption matinale d'une vieille laitière, dans la tour Martello où logent Stephen, Mulligan et son ami Haines, est évoquée en des termes qui rappellent l'apparition d'Athéna, sous le masque de Mentès, au tout début de l'*Odyssee* : « Antique et mystérieuse, elle était venue d'un monde au matin, une messagère peut-être ». Une telle description, dans un roman moderne, est suffisamment inattendue pour attester l'existence, en ce passage, d'un hypotexte qui n'avait rien de prosaïque. Et c'est bien au

---

<sup>146</sup> Susan Sontag, *Essays of the 1960s & 70s* (New York, N.Y: The Library of America, 2013), 14-20.

modèle odysseén que Stephen se conforme en décidant d'abandonner la tour à Mulligan et Haines, les « usurpateurs », comme Télémaque laissant derrière lui Ithaque et les prétendants. M. Deasy, le directeur d'école, joue dans le chapitre II le rôle de Nestor, en fournissant à Stephen l'argent dont il a besoin (son salaire) — équivalent mercantile des présents de Nestor, auquel l'assimile d'ailleurs une tendance à mettre de l'avant l'expérience de l'âge.<sup>147</sup>

Aussi juste soit-elle, cette analyse ne manque pas de provoquer l'effet décrit par Sontag dans sa critique de l'interprétation. Systématiquement ramenés à *ce qu'ils ne sont pas*, les éléments du texte de Joyce prennent un aspect allégorique qui conduit à se demander ce qu'il reste de ceux-ci — et aussi, ce qu'il reste de l'expérience que l'on en fait à la lecture — après que l'arrière-plan dont ils sont le support a été dévoilé. Si le salaire de Stephen est vraiment « équivalent » aux offrandes de Nestor, alors les deux sont interchangeable, à ceci près que, dans l'optique de l'herméneutique, ce qui est dévoilé par l'interprétation a priorité sur la surface à interpréter, puisque les couches de sens situées en arrière-plan manifestent une signification plus profonde, plus fondamentale du texte. Suivant cette logique, le salaire de Stephen (comme Stephen lui-même, qui est un équivalent de Télémaque, ou Deasy qui est un équivalent de Nestor, et Bloom un équivalent d'Ulysse) est réduit à un effet de surface qui s'évanouit sous nos yeux alors que nous est révélée sa véritable signification. Or la lecture allégorique n'est peut-être pas le modèle le plus utile pour développer une pensée sur le rapport entre *Ulysses* et sa référence homérique. Si un tel modèle existe, il est plus proche de ce qu'Auerbach appelle la *figura*, qui est intimement liée à la conception de la figure développée dans cette thèse. Pour bien comprendre la spécificité de ce modèle de lecture hérité de la tradition biblique, il est pertinent d'aborder les commentaires d'Auerbach sur l'allégorie :

---

<sup>147</sup> Jouanno, *Ulysse*, 488-89.

L'écart entre ces deux modes d'interprétation (plus réaliste et intra-historique chez Tertullien, plus allégorique et moral chez Origène) traduit un conflit, bien connu par ailleurs, au sein du premier christianisme : tandis que les uns s'efforçaient de spiritualiser le contenu de la nouvelle doctrine, tout particulièrement celui de l'Ancien Testament, et d'en escamoter, pour ainsi dire, le caractère historique, les autres souhaitaient en conserver toute l'intra-historicité, naturellement lourde de signification. En Occident cette dernière tendance a remporté une victoire absolue, quoique l'autre n'ait jamais perdu son influence, ce que suffirait à montrer le succès de la théorie des différents sens de l'Écriture ; car cette théorie, même si elle préserve le sens littéral ou historique, brise son rapport avec la préfiguration, qui est tout aussi réelle, en substituant ou en superposant à l'interprétation préfigurative d'autres interprétations purement abstraites.<sup>148</sup>

Alors que la lecture allégorique spiritualise les éléments du texte interprété, faisant de leur réalité historique un simple passage vers des réalités plus profondes situées hors de l'histoire, la lecture figurative maintient cette réalité historique, et, suivant la logique de la préfiguration, met les éléments du texte en relation avec une réalité historique située à un autre point de la trame horizontale de l'histoire : « la *figura* est une chose réelle, historique, qui représente et annonce une autre chose tout aussi réelle et historique. Le rapport réciproque entre les deux événements se manifeste par une concordance ou une ressemblance [...]»<sup>149</sup> ». En conservant la puissance interprétative de la *figura* sans reprendre sa dimension religieuse et prophétique, autrement dit en la laïcisant (la tradition littéraire moderne n'est-elle pas une version laïque de la tradition biblique?) il est possible de concevoir la relation entre le texte de Joyce et celui d'Homère comme un rapport de concordance et de ressemblance à l'intérieur duquel aucun des deux textes n'est privé de sa dimension immédiatement historique et sensible. Et si le texte d'Homère n'annonce pas, sur le mode prophétique, celui de Joyce, il n'est pas exclu que ce dernier entraîne des

---

<sup>148</sup> Auerbach, *Figura*, 43-44.

<sup>149</sup> Auerbach, 35.

changements dans notre manière de lire le premier. Par exemple, dans une correspondance avec son frère, Joyce écrivait, à propos d'Homère :

Do you not think the search for heroics damn vulgar? ... I am sure however that the whole structure of heroism is, and always was, a damned lie and that there cannot be any substitute for individual passion as the motive power of everything.<sup>150</sup>

Le fait de retirer tout caractère héroïque aux éléments de son roman qui peuvent être associés à l'*Odyssée* a comme effet de rendre encore plus visible ce qui se trouvait déjà, selon Joyce, dans le texte d'Homère, à savoir le fait que la structure de l'héroïsme est un mensonge qui masque les vrais motifs, individuels, de l'action humaine. La spécificité d'Ulysse au sein de l'univers des héros grecs, spécificité qui concerne son attachement sans borne à son petit bonheur individuel, a été l'objet de plusieurs études dont certaines ont été abordées au chapitre deux. L'anti-héroïsme du roman de Joyce permet donc de concevoir la référence homérique comme une actualisation, non seulement au sens d'une transposition des thèmes homériques dans un contexte actuel, mais aussi d'une actualisation de certaines possibilités de l'*Odyssée*, comme dans le cas de la critique de l'héroïsme, qui s'y trouvent sous une forme qui demande à être développée, radicalisée, exagérée. De ce point de vue, ce n'est pas l'*Odyssée* qui est le sens plus ou moins caché d'*Ulysses*, mais *Ulysses* qui est le sens plus au moins caché de l'*Odyssée*. Or selon l'idée de la *figura*, aucune des deux œuvres ne prime sur l'autre, puisqu'elles ne sont pas connectées entre elles par une progression horizontale, mais par l'intervention d'une interprétation verticale. Le modèle d'interprétation présenté par Auerbach permet de conserver l'histoire dans son déploiement horizontal sur la ligne du temps, mais en y

---

<sup>150</sup> Declan Kiberd, *Ulysses : Annotated Student Edition*, « Introduction », éd. par Declan Kiberd (London: Penguin, 2000), p.x.

intégrant un axe vertical, celui de la transcendance divine située hors du temps et par rapport à laquelle les événements qui se manifestent sur la ligne horizontale de l'histoire peuvent être interprétés. Dans l'optique de la *figura* telle qu'elle fut utilisée par les pères de l'Église, l'Ancien et le Nouveau Testament, situés à deux points différents de la trame horizontale de l'histoire, ne sont pas liés entre eux selon une logique de continuité ou de progrès historiques, mais en vertu de la connexion de chacun d'eux avec la transcendance verticale située en dehors de l'histoire :

La prophétie figurative contient l'interprétation d'un événement intramondain par un autre ; le premier est le signe annonciateur du second, qui l'accomplit. Sans doute l'un et l'autre restent-ils des faits intra-historiques ; mais tous deux, dans cette perspective, ont cependant quelque chose de transitoire et d'incomplet [...]. Le caractère transitoire de l'événement dans la conception figurative n'a par ailleurs rien à voir avec la notion moderne d'évolution historique : tandis que celle-ci donne à l'événement transitoire une interprétation continue et progressive, sur la ligne horizontale infinie des autres événements à venir, celle-là cherche chaque fois à lui trouver une interprétation verticale, et ne considère pas les faits dans un enchaînement ininterrompu, mais détachés les uns des autres, envisagés isolément par rapport à un tiers événement qui n'existe encore qu'à l'état de promesse.<sup>151</sup>

Considérés dans cette optique, l'*Odyssée* et *Ulysses* sont des manifestations transitoires d'une tierce signification qu'aucune des deux œuvres n'épuise entièrement. L'*Odyssée* n'est donc pas une origine à partir de laquelle se serait déployée une progression historique horizontale qui aurait mené à *Ulysses*. L'*Odyssée* n'est pas une origine du tout, puisque l'origine n'est pas dans l'histoire, elle n'appartient pas à l'axe horizontal, mais à l'axe vertical par rapport auquel l'*Odyssée* et *Ulysses* se situent. C'est parce que l'une et l'autre se trouvent en rapport avec la même origine verticale que les deux œuvres sont connectées entre elles sur l'axe horizontal. L'acte spirituel de l'interprétation, qui permet de porter au jour cette connexion, est ce par quoi le croisement de l'axe vertical et de l'axe horizontal a

---

<sup>151</sup> Auerbach, *Figura*, 69-70.

lieu. S'établit donc un rapport dans lequel aucun des deux textes n'est réduit à l'autre, mais où les deux textes sont interprétés en fonction d'un troisième terme relevant de la pensée verticale, une pensée qui, ici, concerne l'enchevêtrement de l'hellénisme et du judaïsme dans la consolidation de la civilisation occidentale.

Pas plus qu'il n'est une allégorie de l'*Odyssée*, *Ulysses* n'en est pas une représentation. Le roman de Joyce ne *re-présente* pas un contenu déjà présent dans l'*Odyssée* : celle-ci n'est pas le modèle de celui-là. La distinction que j'ai proposée entre représentation et figure, la première impliquant la conformité à un « modèle idéal », et la seconde la défiguration de ce modèle par le mouvement imprévisible des éléments figurés, s'avère ici d'une grande utilité, puisque c'est précisément comme représentation défigurée qu'Ulysse intervient dans l'œuvre de Joyce. D'ailleurs, dans le premier chapitre du roman, la comparaison proposée par Stephen Dedalus entre l'art irlandais et « the cracked looking-glass of a servant<sup>152</sup> » est une puissante illustration de cette déformation du modèle idéal par la figure-simulacre qui usurpe la place de la représentation-icône au service de laquelle elle est placée par la hiérarchie platonicienne. Or ce que j'appelle une représentation défigurée ne doit pas ici être assimilé à une représentation parodique ou satirique : il s'agit plutôt d'une mise en scène à l'intérieur de laquelle les éléments constitutifs des représentations peuvent être reconfigurés à l'infini, suivant le mouvement imprévisible qui découle du contact entre l'esprit et les affects véhiculés par les figures. Au lieu de concevoir la référence homérique qui traverse le roman de Joyce comme étant porteuse du sens de celui-ci, il est donc possible de la concevoir comme une manière de mettre en scène les éléments qui le constituent, de les contenir et de leur donner un cadre, ou plutôt, de produire

---

<sup>152</sup> Joyce, *Ulysses*, 6.

un espace où peut s'exprimer tout ce qu'ils ont d'éclaté, d'incontrôlable et d'impossible à encadrer. Si on peut donc affirmer, comme le font plusieurs critiques, que Leopold Bloom est un autre Ulysse, cela ne doit pas nous empêcher de voir que la figure d'Ulysse, chez Joyce, joue moins le rôle d'un personnage que d'un cadre où peut être mise en scène la médiation des extrêmes, se présentant ici sous la forme de la rencontre entre Athènes et Jérusalem. Leopold Bloom est bien le personnage principal du roman, et il est un élément central de la mise en scène en question. Mais tandis que la figure d'Ulysse est du côté de la mise en scène, Bloom, lui, appartient à la représentation qui se meut à l'intérieur de celle-ci. Dans son étude sur la construction de l'identité juive dans l'œuvre de Joyce, Neil R. Davison propose de lire *Ulysses* comme un roman qui, malgré son inventivité formelle et sa rupture avec la narration traditionnelle via la pratique du monologue intérieur, garde un fond réaliste qui est garanti par la situation sociohistorique de Leopold Bloom en tant que juif irlandais :

Despite the eccentricities of episodes such as “Oxen of the Sun” or “Ithaca,” there exists throughout *Ulysses* the framework of a very traditional realist novel: consciously contrived plot, intricate characterization, representation of extrinsic social relationships, implied ethical meaning(s) — a constant and coherent cause and effect from character to action. Readers may continue to view Joyce as the hidden “hero” of the text, but Bloom is without a doubt the hero of the narrative’s most fundamental interests. It is Bloom’s struggle for a viable Jewish identity in Christian/nationalist Dublin that forms the core of “the story” — the essential suspense of plot that enables the dynamism of central characters.<sup>153</sup>

La représentation de la condition des Juifs d'Europe un peu avant la Deuxième Guerre mondiale, c'est-à-dire la représentation de leur lutte pour conquérir une identité cohérente au sein de l'impasse entre tradition et assimilation (ainsi qu'entre l'assimilation et

<sup>153</sup> Neil R. Davison, *James Joyce, Ulysses, and the Construction of Jewish Identity: Culture, Biography, and « the Jew » in Modernist Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 185, <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=3006529>.



l'antisémitisme qui leur refuse celle-ci) serait donc la clé de la lecture d'*Ulysses* en tant que roman au sens traditionnel du terme. Si cette hypothèse de départ ne doit pas fermer la voie à d'autres interprétations insistant davantage sur la pratique du monologue intérieur ou encore sur l'exemplification par Bloom de l'individu atomisé en proie à l'aliénation du capitalisme monopolistique<sup>154</sup>, elle présente l'avantage d'offrir un accès à la problématique de la rencontre entre judaïsme et hellénisme au sein de la figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle. Plusieurs études critiques existent au sujet de la représentation de la judéité dans *Ulysses*, mais celles-ci se contentent généralement de mentionner au passage le problème que pose la rencontre entre cette représentation de la judéité et la référence hellénique qui parcourt et structure le roman. Le fameux « Jewgreek is greekjew. Extremes meet » de « Circé » est cité de manière systématique, mais jamais approfondi, et pour cause : par la façon lapidaire et hors de tout contexte narratif dont Joyce l'a formulé, il résiste à l'interprétation. Or la figure d'Ulysse et la pensée qu'elle incarne au XX<sup>e</sup> siècle me semble être une piste de lecture adéquate pour tenter une telle interprétation.

La représentation par le personnage Bloom de la condition des Juifs dans l'entre-deux-guerres acquiert un éclairage spécifique si on la considère dans sa relation avec la mise en scène qui l'encadre, c'est-à-dire la référence à Ulysse. Suivant l'argument défendu jusqu'ici dans cette thèse, le choix par Joyce de la figure d'Ulysse comme cadre de référence et comme façon de mettre en scène l'action de son roman n'est pas anodin. Sa signification n'est pas non plus épuisée par l'idée selon laquelle Joyce aurait voulu créer

---

<sup>154</sup> La polémique au sein de la gauche allemande de l'entre-deux-guerres au sujet de la littérature d'avant-garde en général et d'*Ulysses* en particulier a développé de manière très prolifique cette piste d'interprétation du roman de Joyce. L'un des camps, formé par Bertolt Brecht et Ernst Bloch, y voyait une dénonciation de l'aliénation de l'individu moderne victime de mécanismes sociaux déshumanisants, tandis que l'autre, représenté par Georg Lukács, y voyait plutôt un symptôme de la fascination et de la démission des écrivains de la période impérialiste face à la réification de la conscience et à l'atomisation de l'individu par la division du travail.

une mythologie moderne ou encore une parodie de mythe. Le choix de la figure d'Ulysse doit ici être pensé en lien avec la prolifération de cette figure au XX<sup>e</sup> siècle et avec ce qui explique cette prolifération, à savoir la négociation du rapport de force entre affect et raison qu'elle permet de mettre en scène en tant qu'elle est médiation dans et à travers les extrêmes. Ce n'est donc pas tant qu'Ulysse est parodié ou représenté d'une façon ou d'une autre par Joyce, mais plutôt que la puissance de médiation qui le caractérisait déjà dans l'*Odyssee*, est actualisée à travers le personnage de Bloom pour permettre à celui-ci de se situer en tant que juif à une époque où l'enchevêtrement problématique du judaïsme et de l'hellénisme à l'intérieur de la tradition occidentale prend la forme d'un déchirement. Cette problématique est mise en place dès les premières pages d'*Ulysses*, dans « Télémaque », lorsque Buck Mulligan dit à Stephen Dedalus : « God, Kinch, if you and I could only work together we might do something for the Island. Hellenise it<sup>155</sup> ». Quelques lignes plus loin, lorsque Mulligan évoque l'initiation violente et sadique d'un étudiant d'Oxford par ses pairs, la mention énigmatique d'un jardinier sourd vient approfondir la question :

Young shouts of moneyed voices in Clive Kempthorpe's rooms.  
Palefaces: they hold their ribs with laughter, one clasping another. O, I shall  
expire! Break the news to her gently, Aubrey! I shall die! With slit ribbons  
of his shirt whipping the air he hops and hobbles round the table, with  
trousers down at heels, chased by Ades of Magdalen with the tailor's shears.  
A scared calf's face gilded with marmalade. I don't want to be debagged!  
Don't you play the giddy ox with me!

Shouts from the open window startling evening in the quadrangle. A  
deaf gardener, aproned, masked with Matthew Arnold's face, pushes his  
mower on the sombre lawn watching narrowly the dancing motes of  
grasshalms.<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> Joyce, *Ulysses*, 6.

<sup>156</sup> Joyce, 6-7.

Matthew Arnold, penseur britannique libéral de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et auteur du livre *Culture and Anarchy*, aborde dans celui-ci le problème du rapport entre Athènes et Jérusalem et le présente dans l'optique de la réconciliation :

Hébraïsme et hellénisme : c'est entre ces deux pôles d'influence que se meut notre monde. À une époque, il ressent plus fortement l'attraction de l'un, à une autre époque, celle de l'autre ; et il devrait, bien que cela ne se produise jamais, trouver un juste et heureux équilibre entre les deux.<sup>157</sup>

Dans la mise en scène de Joyce, cette tentative de conciliation des extrêmes par Arnold, à travers la surdité du jardinier, prend la forme d'une incapacité à entendre les cris du supplicié.<sup>158</sup> La table est ainsi mise pour une problématisation du rapport entre Athènes et Jérusalem qui refuse la conciliation des extrêmes effectuée dans l'oubli de la violence et opte plutôt, comme on le verra, pour une rencontre de ceux-ci *en tant qu'extrêmes*. Commence alors à se dessiner le paysage antisémite qui se développera au cours des trois premiers chapitres, et sur la base duquel Bloom, qui n'apparaît qu'au quatrième chapitre, commencera son cheminement en tant que juif à la recherche d'une identité cohérente. Dans « Télémaque », Haines dit à Stephen Dedalus : « Of course I'm a Britisher, [...] and I feel as one. I don't want to see my country fall into the hands of German jews either. That's our national problem, I'm afraid, just now<sup>159</sup> ». Ensuite, dans « Nestor », on assiste à une escalade du discours antisémite en la personne de monsieur Deasy, le directeur de l'école où travaille Dedalus :

Mark my words, Mr Dedalus, he said. England is in the hands of the jews. In all the highest places: her finance, her press. And they are the signs of a nation's decay. Wherever they gather they eat up the nation's vital strength.

<sup>157</sup> Matthew Arnold, *Culture et anarchie* (Lausanne: L'Age d'homme, 1984), 125.

<sup>158</sup> À ce sujet, voir Bryan Cheyette, « Constructions of "The Jew" in English Literature and Society: Racial Representations, 1875-1945 » dans *James Joyce Quarterly*, Vol. 32, No. 2 (Hiver 1995), p. 464-472.

<sup>159</sup> Joyce, *Ulysses*, 25.

I have seen it coming these years. As sure as we are standing here the jew merchants are already at their work of destruction. Old England is dying.<sup>160</sup>

Et lorsque Stephen lui répond : « A merchant [...] is one who buys cheap and sells dear, jew or gentile, is he not?<sup>161</sup> », Deasy passe à un autre registre : « They sinned against the light [...]. And you can see the darkness in their eyes. And that is why they are wanderers on the earth to this day<sup>162</sup> ». Pour finir, alors que Dedalus est déjà sorti de l'école, Deasy le rattrape pour lui dire :

–I just wanted to say, he said. Ireland, they say, has the honour of being the only country which never persecuted the jews. Do you know that? No. And do you know why?

He frowned sternly on the bright air.

–Why, sir? Stephen asked, beginning to smile.

–Because she never let them in, Mr Deasy said solemnly.

A coughball of laughter leaped from his throat dragging after it a rattling chain of phlegm. He turned back quickly, coughing, laughing, his lifted arms waving to the air.<sup>163</sup>

Si l'Irlande, selon Buck Mulligan, demande à être hellénisée, elle doit aussi être purgée de toute influence hébraïque. Suivant une idéologie en plein essor dans l'Europe de l'entre-deux-guerres, la volonté de tracer une continuité entre l'hellénisme et l'Europe moderne s'accompagne ici d'une identification paranoïaque du judaïsme avec la discontinuité absolue. C'est dans ce contexte qu'apparaît, au quatrième chapitre (« Calypso »), le personnage de Leopold Bloom.

Comme Ulysse dans l'*Odyssée*, Bloom est en effet complètement absent de la première partie du roman. Toutefois, son entrée est pour ainsi dire préparée par la mise en

---

<sup>160</sup> Joyce, 41.

<sup>161</sup> Joyce, 41.

<sup>162</sup> Joyce, 41.

<sup>163</sup> Joyce, 44.

scène du conflit entre Athènes et Jérusalem ci-haut exposée. En effet, Bloom, dont le rapport au judaïsme est loin d'être évident<sup>164</sup>, prendra conscience de sa judéité, au moins en partie, à travers le prisme de son identification en tant qu'ennemi des héritiers autoproclamés d'Athènes. Si les réflexions de Bloom au sujet de son rapport au judaïsme, nombreuses et parcourant tout le roman, ne se limitent pas à une réaction à l'antisémitisme en Irlande, c'est quand même lors de sa confrontation avec le personnage le plus antisémite du roman qu'il revendique publiquement pour la première fois son identité de juif, et cela, même s'il le fait avec un humour involontaire typique des répliques à la Bloom. Dans le « Cyclope », alors que le nationaliste belliqueux que le narrateur appelle le « citoyen » vomit sa diatribe antisémite sur Bloom et que les buveurs les mieux intentionnés essayent de lui faire quitter le bar pour lui éviter coups et blessures, Bloom est pris d'un élan irréprouvable : comme Ulysse n'a pu s'empêcher en quittant l'île du Cyclope de lui révéler son vrai nom, provoquant ainsi sa fureur et celle de son père Poséidon, il ne peut s'empêcher de répondre et provoque ainsi la fureur du citoyen :

–Mendelssohn was a jew and Karl Marx and Mercadante and Spinoza. And the Saviour was a jew and his father was a jew. Your God.

–He had no father, says Martin, That'll do now. Drive ahead.

–Whose God? says the citizen.

–Well, his uncle was a jew, says he. Your God was a jew. Christ was a jew like me.

Gob, the citizen made a plunge back into the shop.

–By Jesus, says he, I'll brain that bloody jewman for using the holy name. By Jesus, I'll crucify him so I will.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Comme l'a montré Neil R. Davison, le type de juif que Joyce veut représenter est « one who is marginal to Judaism yet as been formed in part through Jewish culture ». *James Joyce, Ulysses, and the Construction of Jewish Identity: Culture, Biography, and « the Jew » in Modernist Europe*, Cambridge, University Press, 1998, p. 201.

<sup>165</sup> Joyce, *Ulysses*, 444-45.

Dans *La dialectique de la Raison*, Adorno et Horkheimer proposent d'ailleurs une lecture de l'épisode du Cyclope qui semble dialoguer avec Joyce :

De l'antiquité au fascisme, on a reproché à Homère de trop faire bavarder ses héros et son narrateur. Mais le Ionien a révélé une supériorité prophétique sur les anciens et les nouveaux Spartiates en représentant le destin que, par sa faconde, l'homme ingénieux, le médiateur attire sur lui. Le discours qui supprime la force physique est incapable de se restreindre. Son flux accompagne comme une parodie le courant de la conscience [...]. C'est pourquoi, contrairement à ce que dit le proverbe, l'homme ingénieux est toujours exposé à la tentation d'en dire trop. Il est toujours conditionné objectivement par la crainte que, s'il n'affirme pas continuellement l'avantage éphémère que confère la parole sur la violence, celle-ci reprenne l'avantage sur lui. *Oudeis [Personne], contraint de reconnaître qu'il est Ulysse, présente déjà les caractéristiques du juif qui, dans l'angoisse de la mort imminente, se vante de la supériorité que lui confère cette angoisse même*, et la vengeance perpétrée sur le médiateur n'apparaît pas seulement à la fin de la société bourgeoise, mais à ses débuts, comme l'utopie négative vers laquelle ne cesse de tendre toute forme violence.<sup>166</sup>

Face à la menace, qui pourrait inciter Bloom au silence, celui-ci choisit plutôt de se vanter, brandissant ce qui fait de lui la victime potentielle des antisémites, à savoir sa judéité, comme une supériorité qu'il oppose par le flux de sa parole à la violence brute et sans éloquence du citoyen. Mais les exemples évoqués par Bloom montrent bien l'ambiguïté de son judaïsme et de sa tentative d'en faire une source de fierté. Mendelssohn, à supposer qu'il s'agisse bien du philosophe Moses Mendelssohn et non du compositeur Félix Mendelssohn (ce que le texte ne précise pas) a été critiqué par la communauté juive orthodoxe pour avoir défendu une forme de judaïsme adaptée à la philosophie des lumières. Spinoza, pour sa part, fut excommunié par les institutions juives de son époque, et Marx disait qu'avec la disparition de l'État viendrait celle des religions particulières à travers la réalisation de l'être humain générique. Quant à Saverio Mercadante, né d'une union illégitime et adopté par une famille juive, il n'est même pas certain qu'il soit juif. Mais le

---

<sup>166</sup> Horkheimer et Adorno, *La dialectique de la raison*, 81. Je souligne.

clou du spectacle est évidemment le fameux : « Christ was a jew like me ». Le « comme moi » peut aussi bien être une affirmation par Bloom de sa judéité : « le Christ était juif *comme moi je le suis* », qu'un aveu de l'ambiguïté de cette affirmation : « je suis juif *comme le Christ* », c'est-à-dire à la manière du Christ, bref à la manière de quelqu'un qui se situe entre deux traditions, entre l'appartenance problématique au judaïsme et la fondation du christianisme. Les Juifs auxquels Bloom s'identifie pour s'affirmer en tant que tel sont des personnages subversifs, révolutionnaires, marginaux, en conflit avec leur communauté et parfois avec le monde entier. Ils ont tous vécu éparpillés au sein de la diaspora et ont tous été à la fois chez eux et étrangers dans leurs nations respectives, comme Bloom qui n'est ni complètement irlandais — les gens du bar dans le « Cyclope » le lui font bien sentir — ni juif au sens orthodoxe ou nationaliste. Un autre passage du même chapitre montre encore mieux que Bloom s'identifie moins à une religion ou à des institutions qu'aux Juifs comme peuple de la souffrance :

–And I belong to a race too, says Bloom, that is hated and persecuted.  
Also now. This very moment. This very instant.  
Gob, he near burnt his fingers with the butt of his old cigar.  
–Robbed, says he. Plundered. Insulted. Persecuted. Taking what  
belongs to us by right. At this very moment, says he, putting up his fist, sold  
by auction off in Morocco like slaves or cattle.<sup>167</sup>

Parlant de la persécution historique des Juifs par les différentes nations du monde, Bloom ne songe pas non plus à inscrire son rapport au judaïsme dans la défense d'une nation qui serait particulière aux Juifs et qui pourrait s'opposer par la force aux autres nations :

–Are you talking about the new Jerusalem? says the citizen.  
–I'm talking about injustice, says Bloom.  
–Right, says John Wyse. Stand up to it then with force like men.  
[...]

---

<sup>167</sup> Joyce, *Ulysses*, 431-32.

–But it's no use, says he. Force, hatred, history, all that. That's not life for men and women, insult and hatred. And everybody knows that it's the very opposite of that that is really life.<sup>168</sup>

Lorsque Bloom, interrogé à ce sujet par les nationalistes, tente de définir ce qu'est une nation, sa proposition de définition, volontairement ou non, n'est pas loin de tourner en dérision ceux à qui il s'adresse :

–But do you know what a nation means? says John Wyse.  
–Yes, says Bloom.  
–What is it? says John Wyse.  
–A nation? says Bloom. A nation is the same people living in the same place.  
–By God, then, says Ned, laughing, if that's so I'm a nation for I'm living in the same place for the past five years.  
So of course everyone had a laugh at Bloom and says he, trying to muck out of it:  
–Or also living in different places.  
–That covers my case, says Joe.  
–What is your nation if I may ask, says the citizen.  
–Ireland, says Bloom. I was born here. Ireland.<sup>169</sup>

La réponse de Bloom est pour le moins contradictoire. À la fois diasporique, territoriale et relevant de la naissance, le concept de nation, dans les paroles de Bloom, apparaît à la lumière de sa déconfiture historique en tant que concept unifié à l'aube de la Deuxième Guerre mondiale. Un peu à côté de tout, des religions, des nations, de l'histoire, Bloom est le résultat d'une configuration historique problématique et pleine de contradictions : irlandais et fier de l'être, mais plus internationaliste<sup>170</sup> et pacifiste que nationaliste et belliqueux, juif s'affirmant fièrement bien que maladroitement face aux antisémites qui l'identifient comme tel en vertu de leur idéologie raciste, mais n'étant pas pour autant

---

<sup>168</sup> Joyce, 432.

<sup>169</sup> Joyce, 430.

<sup>170</sup> « L'homme du capitalisme n'est pas Robinson, mais Ulysse, l'homme rusé, homme moyen quelconque habitant des grandes villes, Prolétaires autochtone ou Migrant étranger qui se lancent dans le mouvement infini — la révolution. Ce n'est pas un cri, mais deux cris qui traversent le capitalisme et courent à la même déception : Émigrés de tous les pays, unissez-vous... ». Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris: Éditions de Minuit, 1991), 94-95.



reconnu par les Juifs pratiquants comme un membre de la communauté, il occupe une position qui en dit long sur la situation spécifique de l'humain face à l'histoire qui est incarnée au XX<sup>e</sup> siècle par la figure d'Ulysse. Cette situation est celle de l'individu laïque abandonné autant par la transcendance religieuse reposant sur l'idée de Dieu que par la transcendance de l'État-nation reposant sur l'idée de l'Humain. Cet individu, en tant qu'être politique, est un réfugié du malheur social, et en tant qu'être métaphysique, un réfugié du malheur existentiel. N'ayant plus de patrie ni géographique ni spirituelle, comme Bloom il se rattache à ce qu'il peut, essayant tant bien que mal de maintenir sa tête hors de l'eau tout en gardant le cap sur une destination dont l'existence est hautement incertaine. Dans ce sens, Ulysse est bel et bien une préfiguration de Bloom : certes il est grec, mais qu'est-ce qu'un grec qui n'est jamais chez lui, dont les actes ne cessent de retarder son retour et qui ne rentre que pour repartir à nouveau? Quel genre de grec parcourt le monde pendant que d'autres que lui dilapident ses biens et courtisent sa femme? Le peuple grec, ce peuple de l'enracinement et de la mise en terre, peut-il vraiment le considérer comme l'un des leurs, celui qui incarne la médiation emportant toute origine dans le fleuve d'un devenir imprévisible? Dans « Paroles en l'air sur une citoyenneté atmosphérique », Catherine Mavrikakis et Terry Cochran écrivent :

Je vois Œdipe chassé de sa ville forcé à aller mourir ailleurs, pour porter sur lui, hors de sa terre, l'horreur de ses actes. Interdiction de mourir chez-soi, éradication de la mauvaise herbe... J'imagine Antigone, sarclant la terre, raclant quelque maigre sillon, le labourant de ses petits doigts habiles, le retournant de ses mains pour y enfouir son frère, qui, oui, lui aussi y a droit : lui aussi appartient à la terre, lui aussi doit y retourner, là, précisément là. D'où il vient, a posteriori. Dans l'après-coup de l'appartenance. Je pense souvent à travers cette littérature ancienne et grecque des racines, celle de l'Occident. C'est en elle, que ma réflexion croît. [...] La pensée citoyenne est celle de l'ensevelissement du sujet au sein même de son avenir comme déploiement de l'être. Elle enterre dans la logique du futur antérieur : « C'est bien

d'ici que j'aurai été. » Rapatriement des corps vers leurs origines pour un « heureux qui comme Ulysse » a fait le beau voyage de la vie.<sup>171</sup>

Au XX<sup>e</sup> siècle, toutefois, cette pensée de l'enracinement est ébranlée précisément par le mouvement historique qui a produit les conditions de l'apparition d'un Leopold Bloom :

Contre cette logique terrienne de l'appartenance qui est nôtre depuis si longtemps, se développe l'idée aérienne, enivrante, diffuse d'une citoyenneté de l'éther. [...] Citoyens du monde, voilà ce que nous disons de nous-mêmes, avec un sourire amusé qui en dit long sur notre désir impensé d'appartenance.<sup>172</sup>

Cette citoyenneté atmosphérique pensée par Mavrikakis et Cochran est toute désignée pour décrire l'appartenance problématique de Bloom aussi bien au judaïsme qu'à son pays natal, appartenance que ses compatriotes qui ne sont pas encore déracinés — leur tour viendra, Bloom est l'avant-garde — trouvent suspecte en raison de son caractère éthéré et diffus. Mais s'il est vrai qu'Ulysse « a fait le beau voyage de la vie », il est moins sûr que son rapatriement, son retour à la terre d'où il vient, a bien eu lieu. La scène où Pénélope teste Ulysse en prétendant avoir déplacé le lit qu'il a construit sur une racine ne montre-t-elle pas comment la parole et le récit fictionnel savent arracher à la terre ce qui s'y trouve le mieux enraciné? La propension d'Ulysse à raconter, à déclencher et à remettre en marche les récits — propension qui se manifeste tout au long de l'*Odyssée* — ne fait-elle pas de lui la figure qui, parmi les figures de la Grèce antique, est la plus déracinée de toutes? Ne nous laissons point aveugler par l'idéologie du retour qui parcourt l'*Odyssée* et qui constitue la base de plusieurs lectures superficielles de celle-ci. La figure d'Ulysse, dans l'*Odyssée* déjà, est loin d'être simplement une figure du retour. Si Ulysse revient à Ithaque, ce n'est pas pour y retrouver la vie paisible d'avant la guerre, mais pour mettre sa propre

---

<sup>171</sup> Catherine Mavrikakis et Terry Cochran, *Possibles*, vol. 28, no. 1, hiver 2004, 1.

<sup>172</sup> Catherine Mavrikakis et Terry Cochran, 2-3.

patrie à feu et à sang. Lorsque les dieux, à la toute fin du récit, interviennent pour mettre un terme à l'action, Ulysse est en train de déclarer la guerre à Ithaque au grand complet, qui demande vengeance pour la mort des prétendants. Seule la sympathie inébranlable des dieux envers Ulysse permet quelque chose comme une résolution, et celle-ci vient davantage interrompre le récit qu'elle ne le conclut tellement elle est brusque et expéditive. Or les dieux ont déserté le siècle dans lequel évolue Bloom et ses millions de semblables. Ainsi, dans « Ithaque », lorsque Bloom s'endort à la maison, cela n'a rien d'un retour ou d'une résolution. Et à la question « where » qui clôt « Ithaque », le narrateur ne répond que par le fameux point noir qui a occasionné nombre de discussions, mais dont on peut dire sans craindre de se tromper qu'il n'évoque pas la certitude inébranlable de qui sait d'où il vient et où il s'en retournera après son long voyage : « Unaccepted by his countrymen, unable to completely reattach himself to his people, Bloom remains lost, unhappy and at home<sup>173</sup> ». Perdu et à la maison, ou encore, à la maison seulement lorsqu'il est perdu, le citoyen atmosphérique est à la recherche de nouvelles attaches, qui ne sont plus terrestres, mais pas divines pour autant, des attaches qui ne le relient plus au passé à travers l'enracinement, mais à travers « l'air jadis respiré par les défunts<sup>174</sup> », dans le cas de Bloom l'air respiré par tous les Juifs qui ont souffert au cours d'une histoire faite du rapport problématique entre Athènes et Jérusalem. Or c'est précisément en vertu du déracinement qui est le lot de tant de Juifs européens à l'époque de Bloom que ce dernier peut traverser les extrêmes que sont l'origine hellénique et l'origine hébraïque de l'esprit occidental. Ceux qui choisissent Athènes contre Jérusalem, comme le font les nationalistes qui intimident Bloom dans le « Cyclope », sont au mieux des Achille dégénérés, que la

---

<sup>173</sup> Davison, *James Joyce, Ulysses, and the Construction of Jewish Identity*, 239.

<sup>174</sup> Benjamin, *Écrits français*, 433.

glorification historiquement désuète de l'honneur guerrier rend aveugles à la situation historique dans laquelle ils se trouvent. D'autre part, l'attachement de ceux qui choisissent Jérusalem contre Athènes à une religion institutionnalisée les empêche de saisir la condition résolument laïque de l'individu perdu entre l'absence angoissante de révélation et la course à la catastrophe de la raison autonome. Seul le « *jewgreek* », ou le « *greekjew* », celui qui séjourne là où se rencontrent les extrêmes, est véritablement en phase avec la situation spécifique de l'humain face à l'histoire qui se dessine au XX<sup>e</sup> siècle. Le « *jewgreek* » n'est donc pas simplement le résultat de la juxtaposition entre Bloom et la référence homérique qui lui sert d'arrière-plan : il est le nom secret de tous les naufragés et de tous les rescapés pour qui la tension entre raison et révélation tient lieu de patrie. Ceux-là sont sans lieu fixe, mais non pas, comme Socrate, en vertu du formalisme de la raison universelle. Ils sont sans lieu fixe parce que la guerre — celle de Troie ou celles du XX<sup>e</sup> siècle — et la persécution les ont arrachés pour toujours à la stabilité aussi bien géographique que spirituelle. Or s'ils n'ont point de lieu, ils ont néanmoins une figure : la figure d'Ulysse comme mise en scène de la traversée des extrêmes.

Ulysse fut un drôle de grec et Joyce le savait bien. Le fait qu'il n'est jamais chez lui, qu'il erre sans arrêt à la recherche d'un chez-soi qu'il idéalise sous le nom d'Ithaque, mais qu'il ne trouve jamais définitivement dans l'existence vécue, son déracinement, son état de perpétuel migrant, tout cela le rapproche de la condition des Juifs éparpillés au sein de la diaspora depuis la destruction de Jérusalem. L'auteur d'*Ulysses* aurait d'ailleurs étudié les thèses de Victor Bérard qui, dans *Les Phéniciens et l'Odyssée* (1902), a défendu l'idée selon laquelle le héros l'*Odyssée* aurait des influences sémites. Ce n'est donc pas tant Bloom qui, comme on le répète sans cesse sans jamais le penser, représente Ulysse.

C'est plutôt Ulysse qui est le premier des Bloom, le « *greekjew* » encensé comme l'un des plus grands représentants de la Grèce antique, mais comportant une part d'ombre qui en fait tout sauf un grec exemplaire. En cela, et bien qu'appartenant à la tradition de l'enracinement, il préfigure Bloom et ses concitoyens du monde sans terre qui nous est donné en partage, nous autres héritiers d'un legs dont la nature est un problème sans solution.

### **Benjamin Fondane et l'incarnation du juifgrec**

L'histoire figurale d'Ulysse telle que mise en scène dans le roman de Joyce se trouve incarnée de manière directe une dizaine d'années après la publication de celui-ci, dans un texte qui en fait sa pierre angulaire et qui en regroupe tous les éléments de manière à former la parfaite constellation de la figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit du poème « Ulysse » du poète juif roumain d'expression française Benjamin Fondane, dont la première version a été publiée en 1933, mais que l'auteur a retravaillé jusqu'à sa mort en 1944<sup>175</sup>. Contrairement à Bloom, qui ne s'identifie jamais lui-même à Ulysse, mais qui se meut sans le savoir dans l'horizon de celui-ci, l'émigrant juif du poème de Fondane affirme d'emblée sa filiation avec le héros homérique : « Juif, naturellement, tu étais juif, Ulysse<sup>176</sup> ». *Ulysse* est un poème qui raconte les pérégrinations géographiques et existentielles d'un émigrant juif à travers l'Europe et l'Amérique du Sud. Développant le contenu de la figure du juifgrec qui apparaît de manière formelle chez Joyce, Fondane crée un personnage qui assume explicitement le déracinement historique et existentiel de cette figure comme sa propre expérience :

Je largue les amarres qui me tiennent lié à la terre

<sup>175</sup> Le texte que je cite est la dernière version du poème contenant tous les ajouts faits par Fondane entre 1933 et 1944, version publiée dans le recueil *Le mal des fantômes* (Lagrasse: Verdier, 2006), 284p.

<sup>176</sup> Benjamin Fondane, « Ulysse », dans *Le mal des fantômes* (Lagrasse: Verdier, 2006), 20.

l'arc-en-ciel qui m'attache à tous les autres hommes  
les bandages qui cousent ma plaie aux autres plaies<sup>177</sup>

L'Ulysse de Fondane part pour un long voyage en mer, or il s'agit d'un voyage qui ne l'arrache pas que temporairement à la terre ferme, mais qui consiste à quitter sans espoir de retour le monde de ceux qui, où qu'ils aillent, demeurent enracinés dans la terre où ils retourneront après leur mort, le monde de la tradition, de la continuité, des ancêtres :

Mon père, couché sous la terre  
les yeux ouverts dans le tombeau  
sais-tu qu'on est mieux sous ta pierre?  
—Ici, la terre est toute d'eau.<sup>178</sup>

En même temps qu'il s'individualise, le juif grec, chez Fondane, se trouve à l'avant-garde d'une condition sociohistorique collective que le cours du monde, à l'époque où Fondane écrit, est en train de généraliser :

Nous ne parlons aucune langue  
nous ne sommes d'aucun pays  
notre terre c'est ce qui tangué  
notre havre c'est le roulis<sup>179</sup>

Comme le note le critique littéraire Ion Pop, le héros homérique, dans le poème de Fondane :

est assumé de la manière la plus explicite comme hypostase du moi, reflet d'une biographie concrète, mais ayant des valences exponentielles, car il n'exprime pas seulement la confession de l'auteur, souvent sans médiation, directe, transitive, qui rassemble les interrogations et les angoisses d'un seul individu, mais aussi les tourments de toute une catégorie de gens, des dépayés, des apatrides, des émigrés et des déshérités du sort et, à travers et au-delà d'eux, de tout un peuple, stigmatisé le long de l'Histoire, du peuple juif.<sup>180</sup>

---

<sup>177</sup> Fondane, 47.

<sup>178</sup> Fondane, 38.

<sup>179</sup> Fondane, 36.

<sup>180</sup> <http://periodicals.narr.de/index.php/Lendemains/article/viewFile/481/459>, p. 151.

En incarnant ainsi la figure du juif grec qui, chez Joyce, sert d'arrière-plan au déploiement du personnage de Bloom, l'*Ulysse* de Fondane concentre toute la puissance d'évocation de cette figure en un seul texte qui met en scène non seulement le déracinement national et religieux des Juifs d'Europe de l'entre-deux-guerres, mais aussi l'histoire constamment renouvelée de ce déracinement, qui transcende le contexte particulier du XX<sup>e</sup> siècle, et qui est véhiculée par la figure du juif errant. Ulysse, celui qui est perdu en mer, rencontre ici celui qui est perdu dans le désert, ce qui se manifeste dans le poème par le retour constant des thèmes de l'errance et de la soif. Bien que toujours sur l'eau, et comme banni de la terre, — « ici la terre est toute d'eau<sup>181</sup> » — l'Ulysse de Fondane traîne avec lui le souvenir de la soif du juif qui, errant dans le désert, est guidé par l'espoir de trouver un puits auquel il pourra s'abreuver. Portant en lui cet héritage, il ressent cette soif comme la sienne :

vous êtes ma soif permanente  
je vous ai vus quittant les poches de provinces  
traînant quelques vertèbres molles sous vos chemises  
les pogroms de l'Ukraine vous ont chassés des villes  
vous n'aviez que vos vies dans vos valises<sup>182</sup>

L'Ulysse de Fondane traîne aussi avec lui la soif existentielle du poète guidé par l'espoir de trouver une source de vie à laquelle abreuver son être déréalisé par les structures de la pensée rationnelle : « Il n'y a pas assez de réel pour ma soif!<sup>183</sup> » :

et nous irons, bris d'une vieille danse,  
sur toute la terre, et plus loin,  
porteurs d'un grand secret dont s'est perdu le sens  
crier au visage des hommes notre soif incurable...<sup>184</sup>

<sup>181</sup> Fondane, « Ulysse », dans *Le mal des fantômes*, 38.

<sup>182</sup> Fondane, 32.

<sup>183</sup> Fondane, 21.

<sup>184</sup> Fondane, 31.

Un grand secret dont s'est perdu le sens, et qui concerne l'enchevêtrement douloureux de l'hellénisme et du judaïsme au sein de la tradition occidentale, voilà ce dont la figure d'Ulysse est porteuse au XX<sup>e</sup> siècle. Ici la situation stratégique de la figure d'Ulysse rejoint la situation individuelle de Fondane en tant que penseur et disciple de Léon Chestov. Philosophe russe exilé en France, Chestov a intitulé son livre le plus célèbre *Athènes et Jérusalem* [1937]. Ce livre en particulier ainsi que la pensée de Chestov en général ayant profondément marqué Fondane, il n'est pas simple d'aborder les liens entre les œuvres respectives des deux amis, puisque le risque de faire des écrits de Fondane — surtout les poèmes — une simple représentation des idées de Chestov est toujours présent. Or si Fondane partage largement les vues de Chestov sur l'opposition entre la vérité des philosophes et la vérité des prophètes, la mise en scène que son Ulysse juif permet de déployer en vertu de sa double identité problématique est chargée d'une pensée qui, comme je vais le montrer, appartient à la figure telle qu'elle se développe au XX<sup>e</sup> siècle, et n'est donc pas plaquée de l'extérieur sur celle-ci. Le projet de Fondane ne consiste pas à représenter, à travers son Ulysse juif, la pensée de Chestov, mais plutôt à mettre le *Athènes et Jérusalem* de Chestov en dialogue avec sa propre conception de la figure d'Ulysse, qu'il a pu développer par ailleurs en fréquentant Kafka, ou Joyce, ou tout simplement en étant un écrivain vivant à une époque où cette figure est omniprésente. Or, la très grande proximité de Fondane avec le problème de l'enchevêtrement conflictuel d'Athènes et Jérusalem permet d'expliquer comment il a pu concentrer dans son œuvre ce qui apparaît de manière diffuse dans le vaste espace ouvert par la figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi il m'apparaît pertinent de présenter le poème de Fondane en le faisant dialoguer avec la pensée de Chestov.



« J'étais un grand poète né pour chanter la Joie / — mais je sanglote dans ma cabine<sup>185</sup> ». Ainsi s'ouvre le poème de Fondane. Déjà apparaissent deux aspects de la figure d'Ulysse qui contribuent à en faire une figure incontournable de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle ; Ulysse comme poète, qui chante lui-même ses aventures et assume le rôle de celui qui déclenche et fait se poursuivre le récit ; Ulysse comme figure pleurante, véhicule par excellence de l'affectivité qui brise l'écorce de la pensée rationnelle : « Aidez-moi donc à m'oublier! / Plus tard je vous paierai en charmes, en sanglots, / je suis venu vers vous, l'écorce tendre<sup>186</sup> ». Ce que l'Ulysse de Fondane chante et pleure tout à la fois n'est rien d'autre que la mort, celle, particulière, de son ami : « Armand ta cendre pèse lourd dans ma valise<sup>187</sup> », et celle, générale, qui se manifeste dans la finitude qui paralyse et déréalise le vivant :

je hais la mort, je hais la vie.  
J'ai si grand pitié des hommes  
je me hais et je m'aime  
Pardonne-moi d'être vivant, d'écrire des poèmes,  
je suis encore là, mais je parle aux fantômes!<sup>188</sup>

Le monde d'Ulysse, chez Fondane, est peuplé de fantômes, mais ces fantômes ne sont pas des morts venus de l'au-delà pour hanter les vivants : ils sont des vivants devenus fantômes, des vivants devenus ombres d'eux-mêmes :

L'Homme est peut-être roi de ce monde, mais moi,  
mais vous, toutes ces ombres usées par la colère,  
la pitié et l'envie de n'être nulle part,  
qu'y cherchons-nous? Vous ai-je inventées? Mon regard est las.<sup>189</sup>

---

<sup>185</sup> Fondane, 17.

<sup>186</sup> Fondane, 51.

<sup>187</sup> Fondane, 17.

<sup>188</sup> Fondane, 19.

<sup>189</sup> Fondane, 24.

C'est l'Homme en tant qu'idée générale, en tant qu'idéal, et non en tant qu'être vivant particulier, qui règne sur le monde duquel Ulysse se trouve prisonnier et dont il voudrait s'échapper. Pour leur part, les êtres humains en tant qu'individus particuliers, absents au monde et d'eux-mêmes, ne sont plus que des ombres. Afin d'empêcher l'intrusion des affects et de l'arbitraire qu'ils véhiculent, le cadre idéal établi par les lois universelles de la raison doit se refermer sur lui-même et rejeter hors de son sein la vie particulière et contingente. C'est pourquoi le règne de l'Homme comme idée générale entraîne une pénurie de réel pour les hommes particuliers : « Il n'y a pas assez de réel pour ma soif!<sup>190</sup> ». Ceux dont la soif de réel est restée trop longtemps inapaisée, dans ce monde irréel qu'ils habitent comme un songe perpétuel, passent d'individus vivants, faits de chair et de sang, à êtres désincarnés, ombres usées par « l'envie de n'être nulle part », *atopiques* comme la figure de Socrate. Olivier Salazar-Ferrer a fait remarquer la correspondance entre les ombres du poème de Fondane et les morts du livre XI de l'*Odyssee* :

L'espace cosmopoétique fondanien inverse l'espace mythique grec ; les « ombres usées par la colère » du poème *Ulysse* ressemblent à des morts de l'Hadès mêlés à la vie terrestre. Fondane subvertit la structure de l'Hadès grec en retournant son sens : c'est ici-bas que se meuvent les ombres. Dans les tristes cohortes de l'histoire et non dans les prairies d'asphodèles au-delà du Léthé souterrain. Écho du chant XI de l'*Odyssee* où Ulysse descend aux enfers, l'ombre chez Fondane projette la déréalisation sur le monde historique.<sup>191</sup>

La déréalisation des corps sensibles à laquelle Ulysse est confronté lorsqu'il descend aux enfers est l'une des scènes les plus émouvantes de l'*Odyssee*, puisqu'on y voit un personnage infatigablement attaché à l'expérience sensible contempler, impuissant, un ordre des choses au sein duquel celle-ci est impossible :

---

<sup>190</sup> Fondane, 21.

<sup>191</sup> Olivier Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane et la révolte existentielle: essai* (Brussels, Belgium: Corlevour, 2008), 21-22.

À ces mots, moi, je méditai, je désirai  
 d'étreindre l'âme de ma mère trépassée.  
 Trois fois je m'élançai, mon cœur me pressait de l'étreindre,  
 Trois fois je m'élançai, mon cœur me pressait de l'étreindre,  
 Trois fois hors de mes mains, pareille à une ombre  
 ou un songe,  
 elle s'enfuit ; à chaque fois mon chagrin s'aiguissait  
 et je lui adressai ces paroles ailées :  
 « Mère, pourquoi ne pas rester quand je voudrais t'étreindre?  
 afin que, jusque chez Hadès nous embrassant,  
 nous puissions, tous les deux, savourer le frisson des larmes?  
 Ceci n'est-il qu'un spectre que la grande Perséphone  
 a suscité, pour que je redouble de plaintes? »  
 À ces mots répondit ma souveraine mère :  
 « Hélas, mon fils, le plus malheureux des mortels,  
 Perséphone, fille de Zeus, ne veut pas te leurrer :  
 ce n'est que la condition de l'homme lorsqu'il meurt.  
 Les nerfs ne tiennent plus ni les chairs ni les os ensemble,  
 mais la force du feu qui se consume les détruit  
 aussitôt que la vie a quitté les ossements blancs :  
 Pâme, elle, comme un songe, s'est enfuie à tire-d'aile.<sup>192</sup>

La possibilité pour Ulysse d'étreindre sa mère et de partager avec elle le frisson des sanglots, de se lier à elle par l'entremise des affects, est annulée par la déréalisation de celle-ci, devenue une ombre qui s'est enfuie du corps sensible « comme un songe ». De ce songe permanent qui les prive de leur chair et de leur sang, les défunts de l'*Odyssée* ne pourront jamais se réveiller, mais ceux qui vivent hors de l'Hadès ont encore accès, pour un temps au moins, aux frissons de l'expérience sensible, tandis que chez Fondane, le songe surgit sur la scène de l'histoire et se confond avec elle : il devient le cauchemar d'un monde peuplé de malades atteints du terrible « mal des fantômes » diagnostiqué par le poète :

tu avais beau presser l'orange, l'univers,  
 le sommeil était là, assis, les yeux ouverts,  
 l'espace était immangeable,  
 le sang mordait au vide et se sentait poreux.<sup>193</sup>

<sup>192</sup> Homère, *L'Odyssée*, 201.

<sup>193</sup> Fondane, «Ulysse », dans *Le mal des fantômes*, 20.

Le poème de Fondane met en scène un univers fantomatique au sein duquel on ne peut presser, manger, mordre que le vide, un univers où les êtres humains, qui ont lâché leur proie pour l'ombre, sont assoupis sans le savoir, et dorment d'un sommeil qui a les yeux ouverts, celui de la raison qui voit toujours clair, mais qui, pour cela, doit rejeter la vie dans l'obscurité. Alors que le réel se trouve évacué comme indésirable, le rêve devient la seule réalité. Cette inversion entre le rêve et l'état éveillé rappelle les paroles de Chestov :

[L]e dormeur se réveillera non pas quand il se convaincra que sa conscience assoupie de l'unité de tout ce qui existe ou de l'identité de la conscience et de l'être est l'unique vérité (car le sommeil a aussi sa logique ; dans le sommeil les hommes aspirent aussi à l'unité et à l'identification de la pensée et de la réalité : il est nécessaire de bien s'en souvenir), mais seulement lorsqu'il se convaincra qu'il dort et que ses rêves ne sont pas toute la réalité, mais une petite partie seulement, séparée du reste, ou bien le pressentiment de la réalité[...]. Or, pour se réveiller, il faut que l'homme prenne douloureusement conscience des chaînes que lui impose le sommeil, il faut qu'il devine que c'est précisément la raison que nous sommes accoutumés à considérer comme une force libératrice et capable de nous réveiller, qui nous tient dans cet état d'assoupissement [...].<sup>194</sup>

Le sommeil qui paralyse les fantômes du poème de Fondane est tel que le sommeil de l'être assoupi par le pouvoir de la nécessité, qui confond son emprisonnement dans une petite partie de la réalité — la partie qui est délimitée par les lois de la nature, le principe de réalité, le principe de non-contradiction, etc. — avec toute la réalité, et qui se donne comme but de connaître sa prison le plus distinctement possible et d'acquiescer au sujet de celle-ci des certitudes inébranlables. Or comme les cris d'Ulysse brûlant d'aller rejoindre les Sirènes ne font qu'inviter ses compagnons à resserrer davantage les cordes qui le retiennent, les efforts de la raison pour comprendre et maîtriser la vie ne font que resserrer l'emprise de l'assoupissement qui empêche les dormeurs de sortir du cercle magique de la réalité illusoire dont ils sont prisonniers : « Tant que nous savons, tant que nous

---

<sup>194</sup> Chestov, *Le pouvoir des clés*, 214--15.

comprenons, nous dormons, et d'autant plus fort que nos jugements sont plus clairs et distincts <sup>195</sup>». Tel est le jugement que l'Ulysse de Fondane prononce contre le monde totalement éclairé (« Nous étions écrasés par cette lumière inhumaine<sup>196</sup> ») par les certitudes de la raison. Ce monde peuplé de dormeurs aux yeux grands ouverts est pour Ulysse une prison, un monde qui s'est refermé sur lui comme un piège, un monde clos, crispé, et replié sur lui-même, un monde sans issue : « Ce n'était rien, un piège. Il ne faut pas céder. Pas d'issue, pas d'issue! Ils doivent périr ou vaincre ceux qui n'ont point d'issue!<sup>197</sup> » Ulysse tourne en rond, tel un navigateur égaré, entre les murs de cette prison sans terre, « seul dans l'aquarium du monde<sup>198</sup> ». La figure du cercle comme espace clos n'offrant pas d'issue a longtemps été associée au monde de l'épopée grecque et, plus spécifiquement, au voyage d'Ulysse. Au XX<sup>e</sup> siècle encore, Levinas se sert du héros de l'*Odyssée* pour personnifier sa critique de la philosophie spéculative. Ainsi, il dénonce la totalisation qui découle de « l'autonomie de la conscience se retrouvant elle-même à travers toutes ses aventures, retournant chez soi comme Ulysse qui, à travers toutes ses pérégrinations, ne va que vers son île natale<sup>199</sup> ». Or le retour d'Ulysse à Ithaque, on l'a vu, n'a rien d'un retour à la case départ qui permettrait d'y voir la clôture d'un cercle. Ulysse arrivant à Ithaque ou ailleurs n'arrive jamais qu'à une nouvelle étape d'un voyage sans fin, au cours duquel, loin de se retrouver lui-même, il s'abandonne toujours davantage aux formes mouvantes et contradictoires d'une réalité sensible dont l'extrême contingence l'apparente à un parcours de perte de l'identité. S'il y a, dans l'*Odyssée*, clôture de

---

<sup>195</sup> Chestov, 227.

<sup>196</sup> Fondane, «Ulysse», dans *Le mal des fantômes*, 17.

<sup>197</sup> Fondane, 18.

<sup>198</sup> Fondane, 53.

<sup>199</sup> Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, 263.

l'expérience pouvant être représentée par la figure du cercle, elle provient non pas de l'autonomie de la conscience d'Ulysse, mais de l'hétéronomie de l'intervention des dieux qui viennent clore le récit de l'extérieur. Fondane, dans son poème, reprend cette lutte entre, d'une part, une figure dont la puissance de médiation s'oppose à toute configuration close de la réalité, et d'autre part, un ordre des choses qui impose de l'extérieur la clôture de l'espace et la pénurie de réel qui s'ensuit :

Les variations des figures de clôture dans l'herméneutique existentielle [de Fondane] mériteraient une étude spéciale tant elles sont nombreuses : dans le *Baudelaire*, le rat empoisonné dans son trou chez Swift, la cage du singe dans *Rapport à une académie* ou bien la salle d'audience et les procès de Kafka ; la monade sans porte ni fenêtre de Leibniz, les prisons sans barreaux du Lundi existentiel, le cercle du périple d'Ulysse... Toutes ces figures ne prennent leur sens que parce qu'elles correspondent au concept d'*ouverture d'un espace* d'occupation de l'existant. Elles servent à exprimer la clôture oppressive des espaces poétique, logique, épistémologique, esthétique, ontologique, historique, esthétique, national...<sup>200</sup>

En prenant pour objet de son poème le cercle du périple d'Ulysse dans l'optique de réaliser, à partir de celui-ci, l'ouverture d'un espace d'occupation de l'existant, Fondane réalise ce qu'on pourrait appeler une mise en scène de la mise en scène : il met en scène la fuite de la figure d'Ulysse hors de l'espace clos de l'*Odysée* et le déploiement de sa puissance affective dans le but de porter au XX<sup>e</sup> siècle une « nouvelle beauté panique ». Ulysse est celui qui cherche et trouve des issues, y compris hors de sa propre origine. Il est un

un personnage inquiétant  
qui pouvait tout laisser en place, qui pouvait tout changer,  
le sens de l'action, la trame des mobiles,  
qui avait sur le texte établi de toujours  
l'ascendant prodigieux, étrange, du vivant,  
le droit de bafouiller les meilleures répliques  
d'improviser un monde en marge de l'Auteur  
et tout à coup, malgré le Plan,  
s'introduire soi-même au sein du personnage  
en criant, excédé, vers le public des loges

---

<sup>200</sup> Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane et la révolte existentielle*, 90.

« Il n’y a pas assez de réel pour ma soif ! »<sup>201</sup>

Couronnant l’entreprise d’enchevêtrement d’Athènes et de Jérusalem au sein de la figure d’Ulysse, Fondane lie cette recherche d’une issue qui la caractérise au motif juif de l’Exode :

que de fois faudra-t-il que la mer Rouge s’ouvre,  
que nous criions vers toi du fond de notre gouffre,  
la sortie de l’Égypte n’était-elle qu’une figure  
de cette fuite éperdue le long de l’histoire future  
et Jérusalem n’était-il que symbole et que fable  
de ce havre qu’on cherche et qui est introuvable?<sup>202</sup>

En la personne d’Ulysse ouvrant le cercle de l’*Odyssée* pour en sortir, l’ouverture de la mer Rouge, qui crée une issue là où il n’y en avait point, passe de la tradition juive à la tradition grecque, et, en la personne d’Ulysse s’identifiant au juif errant, repasse de la tradition grecque à la tradition juive. L’exode des juifs est présenté ici comme la préfiguration d’une fuite qui se poursuivra tout au long de l’histoire, et qui prend une tournure particulièrement tragique à l’époque où écrit Fondane, un tragique auquel lui-même n’échappera pas.

Les études critiques sur Benjamin Fondane ont tendance à présenter *Ulysse* comme un poème autobiographique dans lequel Fondane utiliserait la figure d’Ulysse pour représenter sa propre condition d’émigrant juif ayant connu une longue errance sur un chemin parsemé d’ennemis et d’obstacles de toute sorte. Il est vrai que le poème contient des détails autobiographiques, comme il est vrai que l’errance de Fondane, qui s’est terminée de manière tragique en 1944, à Auschwitz-Birkenau, fut aussi, voire plus périlleuse encore que celle du héros de l’*Odyssée*. Toutefois, l’aspect autobiographique du poème ne doit pas nous empêcher de voir que le choix de Fondane d’utiliser la figure

---

<sup>201</sup> Fondane, «*Ulysse*», dans *Le mal des fantômes*, 21.

<sup>202</sup> Fondane, 33.

d'Ulysse est lié à un phénomène qui le dépasse tout en rejoignant ses préoccupations les plus personnelles, à savoir la puissance d'évocation de cette figure au XX<sup>e</sup> siècle. Fondane n'est pas seulement à la recherche d'une figure qui pourrait représenter sa condition, il cherche une figure qui pourrait constituer une affirmation de la puissance du littéraire au cœur d'un siècle qu'il juge réfractaire à celle-ci, une figure qui, comme le cheval de Troie, pourrait s'introduire en douce dans la forteresse de l'esprit :

À quoi servirait notre vie,  
à quoi nos batailles perdues  
sinon à un Triomphe dont s'est perdu le sens,  
et pour porter en fraude aux hommes  
sous l'œil absent des douaniers —  
une nouvelle beauté panique.<sup>203</sup>

Les douaniers qu'on poste aux frontières géographiques pour contrôler le mouvement des migrants et ceux qu'on poste aux frontières de l'esprit pour contrôler le mouvement des affects se rencontrent dans le poème de Fondane en une même instance policière dont le dénominateur commun est la raison. Comme l'écrit Olivier Salazar-Ferrer :

Il est important de rappeler que [Fondane] interprète philosophiquement la montée du nazisme comme une conséquence de l'excroissance monstrueuse de la Raison désacralisante. La Seconde Guerre mondiale, l'entrée des Allemands dans Paris et l'exode des populations françaises s'inscrivent dans la dénonciation de la philosophie de l'Histoire de Hegel : à la légitimation du sacrifice des individus au bénéfice de l'Esprit hégélien en quête de la réconciliation universelle, Fondane oppose l'interrogation métaphysique de l'individu en exil au sein d'une Histoire sacrée.<sup>204</sup>

L'Ulysse juif de Fondane, en tant que « citoyen du malheur social<sup>205</sup> », doit échapper à l'œil des douaniers qui personnifient dans le monde politique la nécessité muette et

---

<sup>203</sup> Fondane, 31.

<sup>204</sup> Olivier Salazar-Ferrer, « L'exode de Benjamin Fondane et l'attestation existentielle », *Acta Iassyensia Comparationis*, 2005, p. 6-7.

<sup>205</sup> Fondane, *La conscience malheureuse*, 20.



impersonnelle du monde philosophique, l'*Anankè* dont Aristote dit qu'elle ne se laisse pas persuader, qu'elle est insensible à toute persuasion :

Et quelle amertume, ô délice,  
que de glisser, l'esprit à jeun  
sans matière, comme un parfum,  
entre les doigts de la police!<sup>206</sup>

Mais comme si cette épreuve politique ne suffisait pas, Ulysse doit aussi, en tant que « citoyen du malheur humain<sup>207</sup> », lutter sur le plan métaphysique pour porter en fraude, sous l'œil absent des douaniers de l'esprit, une conception de la poésie qui conduit au-delà ou en deçà du savoir. Cette conception, Fondane l'exprime mieux que jamais à travers les mots de Baudelaire qu'il cite dans son *Baudelaire et l'expérience du gouffre* : « Or, la grande poésie, dit Baudelaire [...] est essentiellement *bête*, (souligné par Baudelaire), elle *croit* et c'est ce qui fait sa gloire et sa force<sup>208</sup> ». La quête du juif grec incarné par l'Ulysse de Fondane, en vertu de l'enchevêtrement conflictuel de la foi et du savoir qu'il véhicule, n'est donc pas seulement sociohistorique, mais aussi, pour reprendre la terminologie de Fondane, « existentielle ». Pour Fondane, la cause de l'existence est défendue par la poésie en tant que véhicule d'une foi qui, dépourvue d'un attachement institutionnel et cohérent à une religion particulière, est perçue comme le dernier refuge de la réalité affective rejetée par la raison. Or, comme il le montre dans son *Faux traité d'esthétique*, la poésie traverse au XX<sup>e</sup> siècle une phase de schizophrénie qui la conduit à vénérer cette même raison qui la condamne :

Sommes-nous à même, à présent, de dire quelles sont les évidences apportées par les poètes? Mais, tout simplement que la vie, que la mort, et la souffrance, et la misère, l'amour, la colère, l'ennui, la lâcheté, le sacrifice, la solitude, l'inconnu, le mystère, la fatalité, la chance, la liberté — *existent*.

<sup>206</sup> Fondane, « Ulysse », dans *Le mal des fantômes*, 37.

<sup>207</sup> Fondane, *La conscience malheureuse*, 20.

<sup>208</sup> Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre* (Bruxelles: Éditions Complexe, 1994), 30.

Ils ont *vu* que le singulier est plus important que le « général », le contingent plus vrai que l'immuable et l'éternel, l'inintelligible plus profond, plus riche, que l'intelligible [...]. Telles ont été les évidences des poètes, telles devraient être celles qu'ils jettent encore dans l'aujourd'hui. Eh, sans doute, la poésie n'est pas morte — et les poètes ont toujours *l'envie* de faire part au monde de ce *même* message. Mais cette « envie » est aujourd'hui brimée, refoulée — non par le philosophe, ou la politique — ce qui serait dans l'ordre des choses! mais par *le poète lui-même*.<sup>209</sup>

Parce qu'il conçoit la poésie comme le seul lieu d'affirmation de la réalité affective arbitraire et contingente niée partout ailleurs par la raison, Fondane inscrit sa quête littéraire dans un conflit entre la pensée des affects et la pensée rationnelle. Ainsi, face à un contexte dans lequel la poésie elle-même se prétend à l'avant-garde de la pensée rationnelle, s'impose de manière impérieuse au poète le besoin de trouver une figure qui, comme la figure d'Ulysse, pourrait déclencher le conflit à nouveau, le remettre en marche : « si le poète était complètement désarmé, il y aurait abdication — et non conflit, déchirement, malaise, tragédie<sup>210</sup> ». Fondane a besoin d'un conflit, d'un déchirement, d'un malaise, d'une tragédie même, tout pour échapper à la pacification des rapports entre poésie et raison que, dans son *Faux traité d'esthétique*, il reproche aux poètes de son époque d'appeler de leurs vœux. Et pour cela il doit « porter en fraude aux hommes / sous l'œil absent des douaniers — / une nouvelle beauté panique<sup>211</sup> » dans la poésie de son temps. Tout cela constitue la charge politique, existentielle et littéraire de la figure d'Ulysse telle qu'elle se manifeste chez Fondane. L'Ulysse juif du poème n'est donc pas une représentation de la personne de Fondane : il est une figure du littéraire tel que ce dernier le conçoit. D'abord il s'agit d'une figure pleurante, ce qui, on le sait, attirera sur Homère les foudres de Platon, selon lequel « il

<sup>209</sup> Benjamin Fondane, *Faux traité d'esthétique* (Paris: Plasma, 1980), 54-55.

<sup>210</sup> Fondane, 55.

<sup>211</sup> Fondane, « Ulysse », dans *Le mal des fantômes*, 31.

n'y a rien de plus beau que de garder le plus possible son calme dans l'adversité<sup>212</sup> ». Mais pour Fondane, les larmes et les lamentations sont le domaine propre de la poésie, et le plus grand mérite de cette dernière, selon lui, est de présenter l'exact contreponds de la sagesse philosophique selon laquelle il faut supporter d'un cœur égal les épreuves de la vie, ne pas maudire ces épreuves, mais les comprendre, en expliquant leur caractère nécessaire et les causes qui les déterminent. C'est ainsi que la poésie rejoue selon Fondane le vieil affrontement entre les deux traditions à l'origine de la pensée occidentale :

La première grande loi de la pensée qui supprime l'interdiction biblique des fruits de l'arbre de la science, écrit Chestov dans *Athènes et Jérusalem*, c'est *non ridere, non lugere-eque detestari, sed intelligere* (ne pas tourner en dérision, ni déplorer, ni maudire, mais comprendre). En contemplant la vie *sub specie aeternitatis vel necessitatis* (du point de vue de l'éternité ou de la nécessité), tout ce que nous rencontrons sur notre route nous l'acceptons avec la même tranquillité, la même bienveillance [...]. En contemplant la nécessité de tout ce qui arrive dans l'univers, notre esprit éprouve la joie suprême.<sup>213</sup>

Chestov revient constamment à ces citations du *Traité politique* de Spinoza, citations qu'il considère comme un renversement du récit biblique sur le savoir comme péché originel. Il faut aborder ce qui est présupposé par le jugement de Chestov pour être en mesure de constater à quel point le problème de la tension entre Athènes et Jérusalem est lié à celui de l'expression et de la mise en scène des affects, et pour être en mesure de montrer comment tout cela informe la conception de la poésie défendue par Fondane. Chestov en veut à Spinoza. Il ne lui pardonne pas sa critique de la Bible, qui, on l'a vu, consiste à relativiser le pouvoir des affects véhiculés par l'Écriture en l'historicisant, et qui tend selon Chestov à « débarrasser notre trésor spirituel des idées que l'Écriture y a introduites et que

---

<sup>212</sup> Platon, *La République*, 496.

<sup>213</sup> Léon Chestov, *Athènes et Jérusalem*, trad. par Boris de Schloezer (Paris: Le Bruit du temps, 2011), 53.

rien ne justifie<sup>214</sup> ». Pour Chestov, la question de l'opposition entre savoir et foi, entre Athènes et Jérusalem, présuppose une pensée sur la manière dont le pouvoir de l'affect, à travers les expériences humaines singulières qui sont racontées dans la Bible, *s'inscrit* dans le texte sacré. La citation complète de Spinoza à laquelle Chestov se réfère sans arrêt dans le but d'illustrer l'opposition entre Athènes et Jérusalem est la suivante :

Pour apporter dans cette étude la même liberté d'esprit qu'on a coutume d'apporter dans les recherches mathématiques, j'ai mis tous mes soins à ne pas tourner en dérision les actions des hommes, à ne pas pleurer sur elles, à ne pas les détester, mais à en acquérir une connaissance vraie : j'ai aussi considéré les affections humaines telles que l'amour, la haine, la colère, l'envie, la superbe, la pitié et les autres mouvements de l'âme, non comme des vices, mais comme des propriétés de la nature humaine : des manières d'être qui lui appartiennent comme le chaud et le froid, la tempête, le tonnerre et tous les météores appartiennent à la nature de l'air. Quel que soit le désagrément que puissent avoir pour nous ces intempéries, elles sont nécessaires, ayant des causes déterminées par lesquelles nous nous appliquons à en connaître la nature, et quand l'âme a la connaissance vraie des choses, elle en jouit tout de même que de la connaissance des choses qui donnent à nos sens de l'agrément.<sup>215</sup>

De même que, dans son *Traité théologico-politique*, il exhorte à lire la Bible en connaissant le contexte historique et les dispositions individuelles qui ont conduit les prophètes à écrire de telles choses plutôt qu'en se laissant affecter par elles, Spinoza demande que l'on connaisse les causes qui déterminent les passions plutôt que de se laisser entraîner par leur mouvement. Il nous faut être aussi bons lecteurs de nous-mêmes que lecteurs de la Bible, c'est-à-dire des lecteurs capables de faire la distinction entre notre tendance subjective à dramatiser les événements de notre vie affective et la connaissance objective qui nous apprend que, « quel que soit le désagrément que puissent avoir pour nous ces intempéries », elles sont « nécessaires », ayant des « causes déterminées par lesquelles nous nous

---

<sup>214</sup> Chestov, 54.

<sup>215</sup> Baruch Spinoza, *Traité politique*, trad. par Charles Appuhn (Garnier Flammarion, 1964), 12-13.

appliquons à en connaître la nature ». Comprendre cette nécessité et en démontrer le mécanisme, selon Spinoza, est source d'un bonheur plus puissant que toutes les passions tristes qui nous envahissent lorsque nous déplorons le sort que cette nécessité nous a donné en partage. Or pour Chestov, cette logique conduit fatalement à marquer le malheur du saut de la nécessité et de l'éternel, afin de le « comprendre » et de vivre en paix avec lui. Du point de vue de l'expérience ordinaire, non philosophique, le malheur est une chose contingente et révocable, un accident qui aurait pu ne pas arriver, et celui qui se lamente et pleure sur son malheur conserve encore l'espoir qu'il en sera libéré. Mais le philosophe, en démontrant le caractère nécessaire et par conséquent éternel du malheur, gagne certes la sérénité face à celui-ci, mais supprime du même coup l'espoir de le vaincre un jour, un espoir qui est préservé par le fait de déchirer ses vêtements, de s'arracher les cheveux, de lever le poing vers le ciel et de s'indigner du fait que le malheur se soit permis d'entrer dans le monde :

L'homme le plus génial n'a pas le pouvoir de vaincre le concept du destin. Au contraire, le génie découvre partout le destin et d'autant plus profondément qu'il est profond lui-même. Pour un observateur superficiel, c'est là évidemment une sottise ; mais en réalité, c'est là sa grandeur, car nul homme ne naît avec l'idée de la Providence... Le génie manifeste précisément sa puissance originelle en ce qu'il découvre le destin, mais par-là même il prouve également son impuissance<sup>216</sup>.

À cette impuissance du génie qui, en vertu de son intelligence hors du commun, découvre en toute chose la nécessité inéluctable des lois de la nature — bref y découvre un ordre que l'être humain est impuissant à modifier, mais dont la contemplation sous la forme de lois immuables procure une parfaite sérénité — Fondane et Chestov opposent les cris de Job refusant de comprendre le caractère nécessaire du sort qui lui est réservé et levant son poing

---

<sup>216</sup> Chestov, *Kierkegaard et la philosophie existentielle*, 146.

vers le ciel pour faire entendre ses lamentations à Dieu et exiger que son malheur soit aboli.

Comme l'a noté Monique Jutrin,

la pensée existentielle commence là où se termine la pensée rationnelle, au lieu où surgit le désespoir devant le Mal, qui ne doit pas être accepté comme une nécessité. Pour Chestov, la pensée existentielle a ses sources dans la Bible, dans la foi d'Abraham, dans les cris de Job. Sans être « croyant » ni pratiquant, Chestov exige un Dieu créateur et tout-puissant. De même, le judaïsme de Fondane n'est ni une pratique ni une observance : c'est une exigence spirituelle, une force d'« irrésignation ». <sup>217</sup>

Cette force d'« irrésignation » que Chestov situe dans les paroles des prophètes et dans la philosophie existentielle, Fondane la transfère au cœur de sa conception de la poésie. Dans l'*Ulysse* de Fondane, la condition du poète en tant que révolté existentiel rejoint celle de l'émigrant en tant que révolté historique :

Émigrants, diamants de la terre, sel sauvage  
je suis de votre race  
j'emporte comme vous ma vie dans ma valise,  
je mange comme vous le pain de mon angoisse,  
je ne demande plus quel est le sens du monde,  
je pose mon poing dur sur la table du monde  
je suis de ceux qui n'ont rien, qui veulent tout  
je ne saurai jamais me résigner. <sup>218</sup>

Dans la manière dont Fondane s'approprie l'héritage de Chestov apparaît le lien entre la tradition biblique et la tradition littéraire moderne. En effet, la critique de Chestov, bien qu'elle se situe sur le plan théologique et philosophique, contient déjà une réflexion sur les affects et sur la puissance d'évocation de leur mise en scène :

*Le non ridere, non lugere-neque detestari, sed intelligere* (ne pas tourner en dérision, déplorer et maudire, mais comprendre) de Spinoza qui a abrogé l'interdiction dont la Bible frappa les fruits de l'arbre de la science, constitue en même temps une réponse raisonnable au *De profundis ad te, Domine, clamavi* (Du fond de l'abîme, je crie vers toi, Seigneur) du psalmiste. Le psalmiste pouvait clamer vers Dieu, mais l'homme *qui sola ratione ducitur*

<sup>217</sup> Monique Jutrin, « Benjamin Fondane, philosophe et écrivain. (Jassy [Roumanie], 14 novembre 1898 – Auschwitz, 2 ou 3 octobre 1944) », *Archives Juives*, 2006/2 (Vol. 39), p. 126.

<sup>218</sup> Fondane, « Ulysse », dans *Le mal des fantômes*, 35.

(qui est conduit par la seule raison) sait fermement qu'il est absolument inutile de clamer vers Dieu du fond de l'abîme. Si tu es tombé dans l'abîme, efforce-toi d'en sortir comme tu peux.<sup>219</sup>

Avec l'abolition de l'interdit biblique des fruits de l'arbre de la science et le développement de la raison autonome vient un nouvel interdit touchant la possibilité de mettre en scène les affects et leur débordement. Celui qui assume pour lui-même, de manière autonome, la responsabilité de son sort, et qui par conséquent n'attend plus aucun secours provenant de l'extérieur, doit non seulement endurer les mêmes épreuves que ceux qui s'en remettaient auparavant à Dieu, mais en plus, il est privé de la possibilité de se plaindre, comme le sont les Juifs au XX<sup>e</sup> siècle qui, : « debout, sur les débris fumants, n'osaient pas, n'osaient plus sangloter vers leur Dieu<sup>220</sup> ». Puisque la nécessité qui a remplacé Dieu ne se laisse pas persuader, qu'elle n'entend même pas nos plaintes, pourquoi se plaindre? Et si on décide de le faire quand même, du moins qu'on ne s'avise pas de le faire en public. Se donner en spectacle en criant vers Dieu tout en sachant qu'on n'a rien à attendre de Dieu, c'est se couvrir de honte et embarrasser tout le monde, la raison au premier chef. L'interdiction de se mettre en scène dans le débordement des affects sous prétexte que cela répugne à l'intelligence, voilà ce que Chestov, à tort ou à raison, perçoit dans les paroles de Spinoza, et qu'il considère comme un renversement de tout ce qui est enseigné dans la Bible au sujet du rapport entre la détresse affective et la transcendance. Ainsi, dans son *Faux traité d'esthétique*, Fondane reproche-t-il aux poètes de son époque de contribuer, contre leur propre cause, à censurer cette montée de l'inconnu en eux :

Quant à M. Breton, il déclare que [...] « toute erreur dans l'interprétation de l'homme entraîne une erreur dans l'interprétation de l'univers ; elle est par suite un obstacle à sa transformation. Or, il faut le dire, c'est tout un monde de préjugés invouables qui gravite autour de l'autre, de celui qui n'est

<sup>219</sup> Chestov, *Athènes et Jérusalem*, 54.

<sup>220</sup> Fondane, « Ulysse », dans *Le mal des fantômes*, 34.

justiciable que du fer rouge, *dès qu'on observe à un fort grossissement une minute de souffrance* ». Vous voyez bien que, tout comme M. Caillois, M. Breton a été trompé. L'un se croyait débiteur des nouveaux modes de pensée mis au monde par la Physique moderne ; l'autre croit partir de la dialectique historique et tient pour acquis que *c'est pour la première fois* que, préoccupée enfin de la « transformation du monde », la pensée éthique fait valoir les exigences du plus haut. Or, je crois l'avoir montré, ce mépris de la souffrance, des préjugés invouables, de la partie insensée de notre âme, de l'imagination (« erreur d'interprétation »), nous vient en droite ligne de Platon. Ce ne sont là ni vérités physiennes, ni vérités matérialistes ; ce sont vérités du sur-moi éthique, idéaliste, cruellement armé pour la destruction du moi insensé, affectif, imaginatif, réel, qui tient que ses passions lui sont un principe autrement plus vital, plus vrai que la *rectitude d'interprétation*.<sup>221</sup>

Dans les mots d'ordre poétiques d'André Breton, ce « cartésien du miracle » auquel il reproche d'avoir voulu produire artificiellement de l'irrationnel à partir de techniques purement rationnelles<sup>222</sup>, Fondane voit à l'œuvre le déchirement schizophrénique de la poésie à une époque où elle se sent obligée de plaider sa cause devant la raison. Ainsi la prétention des surréalistes à révolutionner l'art et la vie apparaît aux yeux de Fondane comme un écran de fumée masquant le fait que leur conception de la poésie adopte sans examen les vieux reproches formulés par Platon et par Spinoza contre ceux qui ont

<sup>221</sup> Fondane, *Faux traité d'esthétique*, 39-40. L'auteur souligne.

<sup>222</sup> « On ne peut guère nier la duplicité de notre art. Mais il est très probable qu'elle tient principalement à la duplicité de l'artiste moderne. En tant qu'homme, il croit à une réalité naturelle et mécanique, qu'en tant qu'artiste il ne peut que repousser de toutes ses forces ; mais il ne parvient pas à croire, en tant qu'homme, à ce qu'en tant qu'artiste il tient pour vrai. Conflit déchirant et qui ne peut se résoudre par un compromis — fut-ce un compromis hégélien. Encore moins pourra-t-il être résolu par le maintien des deux positions en conflit. Or, telle est l'ambition, telle la folle gageure des surréalistes : être des penseurs strictement rationnels, dont la tâche suprême est de purger la nature du moindre irrationnel et, en même temps et au même degré, des poètes irrationnels qui tentent de promouvoir non seulement à la dignité de poésie, mais aussi et surtout à la dignité de *nature*, les puissances troublantes du rêve et de la libido. C'est cette *ambi-valence* affective, par laquelle ils reflètent au mieux la tragédie de notre civilisation, qui justifie leur étrange emprise sur les jeunes esprits ; mais c'est cette même ambivalence qui est la faille de leur système, la source de leur perdition. Bien qu'agressive (comme une crise de nerfs peut être agressive), on ne peut déceler dans leur tentative que passivité et obéissance ; ce ne sont pas là vertus subversives, révolutionnaires. Il eut été plus subversif, plus révolutionnaire de *choisir* ; mais comment des poètes payant tribut à sa dialectique, eussent eu *le courage d'imposer ce que la pensée poétique et ses propres structures exigeaient formellement : l'abandon total de la pensée aristotélico-cartésienne et le retour à la bêtise, aux préjugés, aux superstitions, à l'absurde?* » Fondane, 75-76. L'auteur souligne.



l'impudence de faire un spectacle de leur souffrance en grossissant leur expérience de celle-ci par les moyens de l'art. Quand les poètes eux-mêmes ont appris et intériorisé l'enseignement selon lequel il vaut mieux regarder les choses du point de vue de l'éternité ou de la nécessité, du point de vue de l'universel, et non du point de vue de notre petite souffrance individuelle, qui n'est au fond qu'une erreur d'interprétation, qui donc, sinon Ulysse, peut encore assumer la tâche de rappeler à l'humanité libérée de l'erreur que les « erreurs » qui font vivre sont meilleures que les vérités qui tuent? Qu'on aille expliquer à Ulysse que son attachement à Pénélope ainsi que sa volonté de la retrouver à tout prix s'expliquent par sa mauvaise compréhension des lois d'un monde dans lequel des familles sont tous les jours séparées, qu'on lui démontre qu'il est puénil de passer ses journées à pleurer sur la plage de Calypso, préférant regretter Pénélope que de goûter à la béatitude de l'éternel que lui offre la déesse, bref qu'on lui démontre que sa fixation sur sa petite souffrance personnelle est attribuable à une erreur d'interprétation, et il répondra que cette erreur d'interprétation ainsi que les affects qui en découlent sont précisément ce qui lui permet d'affronter les puissances redoutables que le destin place sur son chemin ; qu'au contraire, la sérénité de qui accepte d'un cœur égal, parce qu'il en comprend la nécessité, les bons coups et les mauvais coups du sort ne l'a jamais aidé, lui, Ulysse, dans la réalisation de ses exploits ; en un mot, « que ses passions lui sont un principe autrement plus vital, plus vrai que la *rectitude d'interprétation* ». À une époque où la poésie elle-même se réclame de cette rectitude d'interprétation, qui donc, sinon le juif grec incarné, — pourra apporter à la poésie de Fondane ce dont elle a besoin pour affirmer envers et contre tous que les pleurs, les cris, et les lamentations, même s'ils sont des erreurs, *existent*, alors que la nécessité, elle, est le néant? Qui donc, sinon celui qui connaît les « choses éternelles,

si fades au palais<sup>223</sup> », mais qui leur préfère les « sensibles, tendres, périssables choses — /si chères!<sup>224</sup> », pourra prendre le parti des affects convaincus d'irréalité contre le néant qui prétend être tout le réel? Un passage de l'*Ulysse* de Fondane met en scène la manière dont l'expression de la détresse affective est liée non seulement à un appel vers l'inconnu, mais aussi au surgissement de cet inconnu, sous la forme d'un débordement des affects, à l'intérieur de celui qui appelle : « dans la chair oubliée de l'homme, qui s'avance?/ qui crie? qui sanglote?<sup>225</sup> ». Le déclenchement des affects et leur exacerbation indiquent la présence de quelqu'un ou de quelque chose en moi, quelqu'un ou quelque chose dont je ne peux savoir si c'est moi ou une puissance extérieure, mais que je ne peux en tout cas pas contrôler :

des nuits où quelque chose coule en moi,  
monte jusqu'à ma gorge,  
un fleuve monte  
une eau monte comme un couteau,  
est-ce moi qui monte en moi-même  
plus fort que moi, plus vaste  
moi-même comme une eau qui inonde une plaine  
moi-même sur le monde  
et qui voudrais crier, qui voudrait sangloter.<sup>226</sup>

Quelque chose monte en moi que je déverse ensuite sur le monde, pour l'inonder de mes sanglots comme je suis moi-même inondé de l'intérieur. Quelque chose monte en moi et cela me fait chanter à la face du monde des choses qui répugnent à la raison :

une chanson qui voudrait vivre,  
une chanson qui ouvre l'œil  
une chanson de cris et de balbutiements  
— une chanson si bête, si bête...<sup>227</sup>

<sup>223</sup> Fondane, « Ulysse », dans *Le mal des fantômes*, 24.

<sup>224</sup> Fondane, 24.

<sup>225</sup> Fondane, 39.

<sup>226</sup> Fondane, 40.

<sup>227</sup> Fondane, 40.

Par mes sanglots et mes cris j'exige et je revendique, comme Job devant Dieu, mais ce que j'exige, ce que je revendique est absurde et indéfendable, réfractaire à toute logique :

un sanglot qui noie le monde  
qui monte, qui monte et qui crie :  
ASSEZ — ASSEZ et pas ASSEZ  
Pas assez de tout cela,  
et cependant assez, assez, assez!  
Pas assez de la mort,  
et cependant assez de la vie!  
Assez de tout, et pas assez de rien...<sup>228</sup>

Mes demandes sont inintelligibles et mes larmes inutiles, mais je n'y peux rien :

un fleuve monte en moi, il monte,  
je ne peux pas l'arrêter de mes mains  
je ne peux pas l'empêcher de mon corps  
— il passe à travers moi — il monte —  
IL MONTE...<sup>229</sup>

La position de Fondane et Chestov au sujet du débordement des affects et leur tentative pour affirmer ce débordement en tant que vérité plus profonde que la connaissance rationnelle trouvent leur source dans le récit de la *Genèse* sur le péché originel, qui est une des plus puissantes mises en scène de la tension entre Athènes et Jérusalem, entre la vérité des philosophes et la vérité des prophètes :

Le génie, le plus grand génie, admiré du monde entier, considéré comme le bienfaiteur de l'humanité, qu'attend une gloire immortelle sur terre, précisément parce qu'il est un génie, parce que son regard lucide pénètre l'existence presque dans ses dernières profondeurs, le génie est aussi le plus grand pécheur, le pécheur par excellence. Au moment même où il découvre les vérités générales et obligatoires qui constituent aujourd'hui encore les conditions du savoir objectif, Socrate renouvela le crime d'Adam : il tendit la main vers l'arbre défendu [...]. Il a goûté aux fruits de la connaissance, et le Néant s'est transformé pour lui en Nécessité, qui telle la tête de Méduse pétrifie tous ceux qui se retournent vers elle.<sup>230</sup>

---

<sup>228</sup> Fondane, 41.

<sup>229</sup> Fondane, 41.

<sup>230</sup> Chestov, *Kierkegaard et la philosophie existentielle*, 146.

Selon l'interprétation que Chestov propose de ce récit, la nécessité, dans l'état d'innocence qui précède le péché originel, n'est que pur néant. C'est seulement après que l'humain a goûté aux fruits de l'arbre de la connaissance du bien et du mal — source première du savoir autonome — que ce néant se transforme sous ses yeux en réalité contraignante dont la connaissance doit se payer par une soumission totale. « Sacrifier Dieu au néant, ce mystère paradoxal de la suprême cruauté<sup>231</sup> », disait Nietzsche qui en savait plus que bien des chrétiens sur le péché originel. Pour *connaître* le réel, l'humain doit accepter de le subir sous la forme de lois immuables sur lesquelles il ne possède aucun pouvoir sinon celui d'en démontrer la nécessité et de se délecter de cette démonstration par amour du savoir : il doit accepter de considérer toutes choses *du point de vue de l'éternité ou de la nécessité*. Ainsi la nature devient « lois de la nature », la réalité « principe de réalité », et le malheur, qui était accidentel et contingent, devient éternel et nécessaire. C'est pourquoi la « rectitude d'interprétation », qui enseigne que la tendance des poètes à faire des montagnes avec leur détresse personnelle est une simple erreur de point de vue, n'est pas selon Fondane un signe de la liberté de l'esprit, mais plutôt de l'asservissement de celui-ci à la puissance du néant. Parce que le poète, « de race inférieure de toute éternité », « attend Dieu avec gourmandise<sup>232</sup> », il exprime par ses paroles une puissance capable de vaincre celle du néant :

Et le Dieu existe-t-il, le Dieu  
d'Isaïe, qui essuiera toute larme des yeux  
et qui vaincra la mort  
quand les premières choses seront évanouies?<sup>233</sup>

<sup>231</sup> Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, 71.

<sup>232</sup> Arthur Rimbaud, *Poésies*, Paris, Gallimard (Folio Classique), 2009, p. 180.

<sup>233</sup> Fondane, « Ulysse », dans *Le mal des fantômes*, 19.

Le Dieu d'Isaïe, c'est-à-dire le Dieu des prophètes, à propos desquels Spinoza affirme qu'ils ne se sont pas adressés aux hommes avec le langage de la raison. Ce Dieu, donc, précisément parce qu'il ne parle pas le langage de la raison, est seul à pouvoir vaincre la mort, c'est-à-dire la nécessité qui ne se laisse pas persuader, tout comme il est seul à pouvoir faire s'évanouir les premières choses, c'est-à-dire les vérités premières et éternelles découvertes par la raison.

C'est tout cela qui est en jeu dans le combat de Fondane pour défendre le droit du poète aux lamentations, et Ulysse, en tant que figure pleurante comme en tant que figure du littéraire, joue un rôle central dans ce combat. Le héros de l'*Odyssée* se démarque aussi par son attachement à l'expérience sensible, au particulier, au contingent, à l'éphémère, contrastant par là avec le formalisme *atopique* de la raison grecque exemplifié par Socrate et Platon, et ce contraste se trouve lui aussi au cœur de la polémique menée par Fondane dans le *Faux traité d'esthétique* :

Nul autre que le poète des « Charmes » [Paul Valéry] n'a davantage travaillé à la confusion des activités poétiques et philosophiques, s'évertuant de réduire la poésie à la « rigueur » de la pensée rationnelle, en en chassant, avec une infinie complaisance, tout ce qui pouvait déplaire à Platon et Hegel, soit ce que le premier appelait « la poésie imitative » : « J'aurais placé mes complaisances — écrit-il — dans les arts qui ne reproduisent rien, qui ne feignent pas, qui se jouent seulement de nos propriétés actuelles. Ces modes “purs” ne s'embarrassent pas de personnages et d'événements qui empruntent à la réalité observable tout ce qu'elle offre d'arbitraire et de superficiel, car il n'y a que cela qui soit imitable... ils exploitent, au contraire, ils organisent et composent les valeurs de chaque puissance de notre sensibilité détachée de toute référence et de toute fonction de signe ». Il n'hésite pas à proposer à la poésie une paix durable avec l'intellect : car la tendance de la pensée me semble être de s'exercer comme si ni les besoins matériels, ni les passions, ni les craintes, ni rien d'humain, rien de sentimental, de charnel, ni de social, ne pouvait corrompre ni altérer la suprême fonction de se distinguer infiniment de toute chose, et de la personne même qui pense.<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup> Fondane, *Faux traité d'esthétique*, 44-45.

On voit tout de suite que Valéry est aux antipodes d'Ulysse, et qu'au contraire il se trouverait en très bonne compagnie avec Socrate, Socrate qui, selon Chestov, « tendit la main vers l'arbre défendu » et « renouvela le crime d'Adam ». Le pouvoir qui s'empare de l'humain après la chute, dit Chestov, est le pouvoir du néant, de la nécessité aveugle et impersonnelle dont les lois fascinent l'humanité déchue, et c'est pourquoi la raison — la source et l'instrument de ce pouvoir — préférera toujours ce qui s'exerce « comme si ni les besoins matériels, ni les passions, ni les craintes, ni rien d'humain, rien de sentimental, de charnel, ni de social » ne pouvait le corrompre ou l'altérer, bref préférera toujours le néant, à ce qui est riche des manifestations difformes, contingentes, arbitraires, contradictoires, mais réelles de l'expérience sensible. Ainsi, la poésie, en se réconciliant avec la raison, retourne au néant qui est désormais son seul objet, alors qu'elle se fait mimésis de l'éternel, de l'immuable, de l'inanimé.

On voit bien, par conséquent, que l'*Ulysse* de Fondane n'incarne pas la vie de ce dernier, mais sa conception du littéraire comme espace de pensée où se rejoue la vieille lutte entre Athènes et Jérusalem telle qu'elle fut mise en scène pour la première fois par le récit du péché originel dans la *Genèse*. La vérité des philosophes d'Athènes et la vérité des prophètes de Jérusalem continuent de s'affronter à travers les débats opposant Fondane à ses adversaires au sujet de la poésie, comme elles continuent de s'affronter au sein de la figure du juif grec incarnée par l'Ulysse de Fondane. La figure d'Ulysse, chez Fondane, conduit au cœur d'une tension essentielle à toute poésie, tension entre, d'une part, la maîtrise rationnelle du langage par la technique littéraire, et d'autre part, l'abandon de l'esprit au saut dans l'inconnu rendu possible par la pratique de la poésie :

Nous comprenons fort bien que l'on exalte la prudence et le métier et que l'on évite de conseiller le risque à courir. Le métier fait partie des choses à

enseigner [...]. Mais la poésie supporte aussi une esthétique du *risque poétique*, telle celle d'Apollinaire qui recule les frontières de nos moyens, en déplaçant la zone des satisfactions qu'elle donne, dans un royaume plus subtil où se joue, à la place des certitudes durement gagnées, une espèce de loi de l'indétermination. Tout le monde connaît cette esthétique, soulignée par les vers connus : Perdre. Mais perdre vraiment. Pour laisser place à la trouvaille [...]. Mais, malgré tout, l'esthétique de la trouvaille, quoiqu'essentiellement différente de celle du métier acquis, n'est que l'autre pôle de ce que nous appellerions *l'esthétique d'Ulysse* ; la première se trouve déjà au port des certitudes ignorantes et triomphantes, alors que la seconde est lancée encore en pleine aventure, reculant de jour en jour cette entrée à Ithaque qui mettra fin, une fois pour toutes, à la recherche de la trouvaille. Tout voyage vers l'inconnu suppose la précaution prise d'une bonne quantité de cordes et d'une ample provision de cire pour le cas où, qui sait, on viendrait vraiment à rencontrer cet inconnu.<sup>235</sup>

Le poète, à l'instar du navigateur, est un être téméraire et tenté par le risque, par l'inconnu, et par tout ce qui se dérobe aux évidences rassurantes de la pensée rationnelle. Mais le poète est aussi celui qui s'attache au mât de son navire, s'armant d'une technique lui octroyant la maîtrise rationnelle des forces de l'inconnu, en lui permettant d'en jouir sans être consumé par elles. La poésie qui absolutise la technique littéraire en tant que telle, oubliant de s'exposer au péril de l'inconnu, n'est qu'une autre manifestation de la prétention de la raison à la pacification des affects qui animent l'existence. À l'opposé, le poète qui est toujours sur le point de se jeter à la mer pour aller rejoindre les Sirènes s'expose de si près au péril que son entreprise ne saurait être qu'un échec. Or il s'agit d'un échec ayant une plus grande valeur, dit Fondane, que toutes les réussites tranquillement tolérées par le règne de la raison. Ces réussites, par lesquelles est consacrée la technique littéraire autonome qui, à l'instar de la raison autonome, prétend substituer à la révélation la maîtrise rationnelle du monde, constituent l'art pour l'art en tant qu'institution située dans la lignée directe d'Athènes. Fondane n'est pas seul à voir dans la ruse employée par

---

<sup>235</sup>Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, 406-7.

Ulysse pour se prémunir des Sirènes une préfiguration de cette neutralisation du « risque poétique » par le « métier acquis », par la technique prétendant à la maîtrise de l'inconnu. Dans *Le livres à venir*, Blanchot parle lui aussi des « Sirènes vaincues par le pouvoir de la technique qui toujours prétendra jouer sans péril avec les puissances irréelles — inspirées <sup>236</sup>». De même pour Adorno et Horkheimer :

Les liens au moyen desquels il s'est irrévocablement enchaîné à la pratique, tiennent en même temps les Sirènes à l'écart de la pratique : leur charme est neutralisé et devient simple objet de la contemplation, devient art. Auditeur passif, le ligoté écoute un concert comme le feront plus tard les auditeurs dans la salle de concert, et son ardente imploration s'évanouit déjà comme les applaudissements.<sup>237</sup>

La poésie devenue « simple objet de contemplation », toute prête à servir de divertissement aux bourgeois confortablement assis dans la salle de concert, est ce qui advient lorsque les précautions prises par Ulysse l'emportent sur le risque auquel l'expose son voyage en des eaux inconnues. Ce risque, au nom duquel Fondane persiste malgré tout à écrire de la poésie, est ce que le poète affronte lorsqu'il parvient au-delà des artifices de la forme pure, c'est-à-dire au-delà de l'ordre rationnel au sein duquel se déploie la technique littéraire dépouillée du vivant. Comme le note Olivier Salazar-Ferrer, l'art selon Fondane est donc déchiré entre deux positions :

D'une part, il [l'art] produit des leurres culturels, surtout lorsqu'il produit ses œuvres selon des règles idéologiques, morales, ou esthétiques. La création poétique n'est, de ce point de vue, qu'une tentative ratée d'évasion du réel [...]. Mais d'autre part, l'artiste peut inverser cette fonction d'illusion pour dévoiler le véritable réel centré sur les puissances vitales et sacrées de l'affectivité.<sup>238</sup>

<sup>236</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (Paris: Gallimard, 2005), 11.

<sup>237</sup> Horkheimer et Adorno, *La dialectique de la raison*, 49-50.

<sup>238</sup> Olivier Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane*, Paris, Oxus (Les Roumains de Paris), 2004, p. 206-207.



La pureté de la forme littéraire, par laquelle le poète oppose une résistance toujours brisée au débordement en lui du réel, ne doit pas être confondue avec la poésie elle-même, dont la fonction est de dévoiler le réel répudié par la forme :

Comme l'expérience, la morale et l'intellect, la poésie s'est voulue « autonome » ; elle s'est émancipée de la réalité affective, imaginative, corporelle, historique, elle a banni de son contenu le rire, le pleur, le mystère, la fable, elle a aboli jusqu'à l'objet — et autorisé le poème à s'engendrer lui-même, avec le seul concours de l'Esprit ; c'est ainsi que la poésie est devenue un *en-soi*.<sup>239</sup>

À travers la figure du juif grec et l'héritage conflictuel qu'elle véhicule, Fondane reconfigure les oppositions en vogue à son époque dans le monde littéraire. Par sa critique de la technique littéraire autonome comme entreprise de déréalisation de la vie affective, il renvoie dos à dos les plates réussites du réalisme socialiste et les aventures formelles de l'avant-garde. Tandis que les premières reconduisent l'impératif platonicien : « les hymnes aux dieux et les éloges des gens vertueux seront la seule poésie que nous admettrons dans notre cité<sup>240</sup> », les secondes consomment le divorce de la poésie et de son objet, mais les deux empêchent la poésie d'affirmer ses évidences, à savoir « que la vie, que la mort, et la souffrance, et la misère, l'amour, la colère, l'ennui, la lâcheté, le sacrifice, la solitude, l'inconnu, le mystère, la fatalité, la chance, la liberté — *existent*<sup>241</sup> ». On aura compris que ce que Fondane appelle la « poésie » n'a rien à voir avec les distinctions entre genres littéraires. Le poète n'est pas pour Fondane quelqu'un qui écrit des vers, mais quelqu'un qui est bouleversé par le surgissement, à travers le débordement des affects, de l'inconnu en lui. Fondane lui-même se considère poète aussi bien lorsqu'il écrit en prose que lorsqu'il

<sup>239</sup> Fondane, *Faux traité d'esthétique*, 55.

<sup>240</sup> Platon, *La République*, 501.

<sup>241</sup> Fondane, *Faux traité d'esthétique*, 54.

écrit en vers, et pour lui, le genre et la technique littéraires ne sont que pures extériorités servant à contenir une réalité affective qui les déborde constamment.

La puissance d'évocation de la figure d'Ulysse en tant que traversée des extrêmes apparaît une fois de plus dans ce que Fondane appelle « l'esthétique d'Ulysse », qui se présente dans son argument comme une mise en scène permettant de penser l'enchevêtrement du « métier acquis » et du « risque poétique » dans le combat de la poésie pour l'affirmation de l'affectivité rejetée partout ailleurs. Cela est d'autant plus éclairant pour la problématique de cette thèse que « l'esthétique d'Ulysse » développée par Fondane dans son livre sur Baudelaire n'est pas tout à fait la même chose que la figure d'Ulysse telle qu'elle se présente ailleurs dans son œuvre, ce qui permet de voir s'opposer, à l'intérieur d'une seule et même œuvre, l'Ulysse-concept et l'Ulysse-figure. En effet, « l'esthétique d'Ulysse » utilise le héros homérique pour exemplifier la conciliation du métier acquis et du risque poétique, de la terre ferme de la raison et du gouffre de l'affectivité. « L'esthétique d'Ulysse » sert donc à représenter le rapport de force entre la raison et l'affect tel qu'il a déjà été pensé par Fondane dans le cadre de sa critique de la poésie, alors que la figure d'Ulysse met ce rapport en mouvement, *pense à partir de lui* et l'oriente vers des résultats imprévisibles.

Chez Joyce et Fondane, Ulysse se trouve au plus près de la pensée qu'il véhicule tel qu'elle apparaît dans sa formulation la plus explicite, c'est-à-dire en tant que médiation des extrêmes conduisant au cœur du rapport de force entre Athènes et Jérusalem. Le grecjuif ou juifgrec est cette image difforme produite à partir du regard singulier que Joyce pose sur l'*Odyssée* : il est la défiguration d'Ulysse en tant que représentation de l'hellénisme et sa relecture en tant que figure syncrétique dont Leopold Bloom constitue

l'accomplissement figural. Ainsi la référence homérique du roman de Joyce ouvre un chemin pour accéder au contenu d'Ulysse en tant que figure, c'est-à-dire Ulysse considéré dans la figuralité de son histoire, celle de la tension entre Athènes et Jérusalem. Si cette figuralité surgit à travers les thèmes liés à Ulysse dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, c'est chez Joyce qu'elle est rigoureusement structurée en tant que mise en scène totalisante, à l'intérieur de laquelle les personnages d'*Ulysses* baignent sans l'incarner directement. En effet, Bloom n'est pas une incarnation d'Ulysse, mais bien celle d'un Juif-irlandais, produit hautement problématique de l'histoire qui n'est à sa place nulle part sauf précisément dans cet univers figural au sein duquel il se meut comme dans son milieu naturel. Si cet univers constitue un cadre d'analyse permettant de penser le roman de Joyce, il n'épuise aucunement les éléments hétérogènes et contradictoires qui y sont juxtaposés selon une logique démentielle, les mondes intérieurs qui s'y entremêlent dans un véritable chaos psychologique et les voix multiples qui s'y rencontrent dans une symphonie dissonante. *Ulysses* représente un accès unique et privilégié à la figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle, mais en retour, la figure d'Ulysse n'offre qu'un accès limité à *Ulysses* : elle ne saurait contenir en elle-même toute l'ampleur d'une aventure interprétative qui, comme le remarque Derrida en parlant du « *James Joyce inc.*<sup>242</sup> », est devenue une véritable industrie.

Fondane, lui, dans son poème, *incarne* la figure d'Ulysse, faisant de celle-ci le motif central du texte, de sorte que son interprétation est absolument solidaire avec la pensée portée par Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle. Tous les éléments associés jusqu'ici à la figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle — l'importance de l'affect et de l'expérience sensible, le savoir comme péché originel vis-à-vis de la foi comme au-delà du savoir, la tension entre raison et

---

<sup>242</sup> Jacques Derrida, *Ulysse gramophone ; Deux mots pour Joyce* (Paris: Galilée, 1987), 23.

révélation, la situation problématique de l'humain devant l'histoire — sont enchevêtrés dans ce poème en la personne du juif grec ayant pris conscience de lui-même comme difformité historique exemplaire d'une époque où l'histoire prend des formes extrêmes et dangereuses.

## Conclusion

Les écrivains et les artistes du XX<sup>e</sup> siècle vouent véritable un culte à la nouveauté. Toutefois, plus ils mettent d'ardeur à nous convaincre qu'ils ont rompu avec le passé, plus le retour de ce passé se fait visible dans leur efforts mêmes pour s'en distinguer. Ils réinventent l'art d'écrire et de raconter, mais le font à partir du passé qui « entraîne dans son rythme la matière de ce qui est train d'apparaître <sup>243</sup> ». L'héritage du passé est imbriqué dans la pensée du littéraire en lutte pour faire advenir le Nouveau, et cela se fait à travers la résurgence de figures telles que la figure d'Ulysse. Si les figures reviennent, si le progrès de l'humain sur la trame horizontale du temps historique ne peut défaire leur actualité, c'est parce que leurs manifestations à différents moments de l'histoire ne sont pas liées entre elles par une logique d'évolution historique, mais en vertu de leur relation avec l'axe vertical de la pensée qu'elles incarnent et mettent en marche. Dans cette optique, la lecture et l'interprétation des figures considérées à même le mouvement de leur retour perpétuel permettent la rencontre entre l'axe horizontal et l'axe vertical au sein de l'esprit qui interprète. Mais Ulysse n'est pas une figure parmi d'autres, il est l'exemplification même de la puissance épistémologique des figures, puisqu'il incarne la rencontre entre le vertical et l'horizontal sous la forme du rapport entre la raison et l'affect, le savoir et la foi, Athènes et Jérusalem. Au XX<sup>e</sup> siècle, ce rapport se présente de plus en plus sous la forme d'une opposition. Le « et » devient « ou ». Ou bien Athènes, ou bien Jérusalem. Ou bien les vérités éternelles et nécessaires héritées de la pensée grecque et ayant menées à la philosophie moderne, mais demeurant muettes et indifférentes face au malheur qu'elles érigent en nécessité, ou bien la foi des prophètes, arbitraire et imprévisible, infondée et

---

<sup>243</sup> Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, 56.

irrationnelle, privée de Dieu même, mais qui peut seule s'opposer au malheur. Si les exemples sont rares de pensées qui formulent l'opposition avec autant de franchise, Chestov n'est pas le seul penseur du XX<sup>e</sup> siècle à brandir une telle opposition. Dans *Totalité et Infini*, Lévinas écrit :

À vrai dire, depuis que l'eschatologie a opposé la paix à la guerre, l'évidence de la guerre se maintient dans une civilisation essentiellement hypocrite, c'est-à-dire attachée à la fois au Vrai et au Bien, désormais antagonistes. Il est peut-être temps de reconnaître dans l'hypocrisie, non seulement un vilain défaut contingent de l'homme, mais le déchirement profond d'un monde attaché à la fois aux philosophes et aux prophètes.<sup>244</sup>

L'opposition entre la raison et la foi, entre les prophètes et les philosophes, entre la totalité close de la métaphysique et la transcendance ouverte de l'infini, bref entre l'origine grecque et l'origine judéo-chrétienne de la pensée occidentale, voilà un problème qui hante le XX<sup>e</sup> siècle. Comme écrit Derrida dans *L'écriture et la différence* : « Nous vivons dans la différence entre le Juif et le Grec, qui est peut-être l'unité de ce qu'on appelle l'histoire <sup>245</sup> ».

Cette opposition entre Athènes et Jérusalem, au XX<sup>e</sup> siècle, est liée à un réaménagement des représentations qui permettent de concevoir l'articulation de la raison et des affects au sein de l'esprit. Cette articulation a d'abord été conçue dans une optique religieuse, celle de la révélation. Du point de vue de la révélation, la raison est subordonnée au texte sacré, c'est-à-dire qu'elle trouve son support et la garantie de sa validité dans la foi en l'idée que la vérité a été révélée dans un texte. Ainsi l'humain peut interpréter le texte sacré et en tirer des enseignements rationnels qui lui permettent de diriger son action dans le monde, mais à condition que sa croyance en la vérité de ce texte soit inébranlable.

<sup>244</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini: essai sur l'extériorité* (Dordrecht: Kluwer Academic, 2009), 9.

<sup>245</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, 100 (Paris: Seuil, 1967), 227.

Autrement, sur quoi reposerait la validité des représentations qu'il produit à partir de son interprétation et qui lui fournissent une conception de l'histoire lui permettant de se projeter dans l'avenir? Cette dimension affective et indémontrable est donc la condition de possibilité de toutes les démonstrations rationnelles et de toutes les représentations qui en découlent. Rompant avec l'idée que la vérité est révélée dans un texte, que cette vérité vient d'ailleurs et que l'humain ne l'a ni produite ni découverte, mais qu'il doit se contenter de l'interpréter à la mesure de ses faibles capacités, le savoir autonome, pour sa part, postule que le seul fondement dont les représentations de l'esprit humain ont besoin pour assurer leur objectivité est la raison elle-même, ou plutôt une projection de celle-ci dans l'avenir, c'est-à-dire l'idée de progrès, bref encore une autre représentation. Ainsi la conception de l'histoire reposant sur l'idée de progrès implique-t-elle une articulation différente de la raison et des affects, l'objet de la croyance affective et indémontrable n'étant pas ici l'existence d'une vérité qui transcende toutes nos représentations, mais l'existence du progrès en tant que représentation surplombant toutes les autres. Comme l'affirme Kant dans ses *Opuscules sur l'histoire* :

Tel est le résultat décisif d'une histoire des tout premiers débuts de l'homme que tenterait de faire la philosophie : satisfaction à l'égard de la Providence et à l'égard du cours des affaires humaines considérées dans leur ensemble ; cours qui ne part pas du Bien pour aller vers le Mal, mais se déroule lentement du pis vers le meilleur, selon un progrès auquel chacun dans sa patrie et dans la mesure de ses forces est lui-même appelé par la Nature à contribuer.<sup>246</sup>

Ce cheminement progressif du pire vers le meilleur, toutefois, n'est pas perceptible à l'échelle de l'existence humaine particulière, mais seulement à l'échelle de l'espèce humaine :

---

<sup>246</sup> Emmanuel Kant, *Opuscules sur l'histoire*, trad. par Stéphane Piobetta (Paris: GF Flammarion, 1999), 164.

Chez l'homme (en tant que seule créature raisonnable sur terre), les dispositions naturelles qui visent à l'usage de sa raison n'ont pas dû recevoir leur développement complet dans l'Individu, mais seulement dans l'espèce. La raison, dans une créature, est le pouvoir d'étendre les règles et desseins qui président à l'usage de toutes ses forces bien au-delà de l'instinct naturel, et ses projets ne connaissent pas de limites. Mais elle-même n'agit pas instinctivement : elle a besoin de s'essayer, de s'exercer, de s'instruire, pour s'avancer d'une manière continue d'un degré d'intelligence à un autre. Aussi chaque homme devrait-il jouir d'une vie illimitée pour apprendre comment il doit faire un complet usage de toutes ses dispositions naturelles. Ou alors, si la nature ne lui a assigné qu'une courte durée de vie (et c'est précisément le cas), c'est qu'elle a besoin d'une lignée peut-être interminable de générations où chacune transmet à la suivante ses lumières, pour amener enfin dans notre espèce les germes naturels jusqu'au degré de développement pleinement conforme à ses desseins. Ce terme doit fixer, du moins dans l'idée de l'homme, le but de l'effort à fournir.<sup>247</sup>

Dans cette optique, la raison comme instrument au service de l'individu trouve la garantie de sa validité non seulement en elle-même, mais aussi à travers une projection d'elle-même vers un but qui transcende sa manifestation individuelle et qui doit guider les efforts entrepris à l'échelle de l'individu. Et le but qui apparaît au bout de cette projection, comme il n'est pas vérifiable à l'échelle de l'expérience individuelle, demande une adhésion qui se trouve sur le plan de l'affect, de la croyance. Le fait de développer sa faculté rationnelle doit être ressenti par l'individu comme un devoir envers l'humanité future, comme quelque chose qu'il fait parce qu'on a su l'en persuader par la discussion ou par la menace. En effet, aux individus qui se refuseraient à croire au bien-fondé de cette progression de l'espèce dans l'histoire, Kant réserve la plus infamante des appellations. Pour désigner les conceptions de l'histoire allant à l'encontre de l'idée d'un progrès du pire vers le meilleur, il parle du « mode terroriste de représenter l'histoire<sup>248</sup> », proposant ainsi une des premières définitions modernes du terrorisme. Par conséquent, l'idée qu'il existe une chose qui

---

<sup>247</sup> Kant, 71-72.

<sup>248</sup> Emmanuel Kant, *Le conflit des facultés en trois sections*, 1798, éd. par Librairie Philosophique J. Vrin, trad. par Jean Gibelin (Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1997), 96.



s'appelle le progrès, et que cette chose sert de critère ultime pour valider nos raisonnements, est une idée à laquelle il faut *croire*, ou du moins, à laquelle il faut *obéir*, à moins de vouloir être rangé parmi ceux dont l'élimination est nécessaire au maintien de la civilisation. Or il ne s'agit ni de croire ni d'obéir, comme dans la conception théologique, à une puissance qui transcenderait nos représentations. Il s'agit de croire et d'obéir à une représentation parmi d'autres, mais qu'un tour de passe-passe philosophique a investi d'un pouvoir intemporel.

Au XX<sup>e</sup> siècle, alors qu'apparaît clairement le fait que le progrès technique réalisé par le déploiement de la raison autonome dans l'histoire, alors qu'il devait conduire à une amélioration continue de la condition humaine, pourrait bien plutôt mener l'humanité à sa perte, l'articulation entre affect et raison que supposait l'idée du progrès se trouve irrémédiablement ébranlée. On ne peut plus croire à l'existence d'une vérité révélée dans un seul texte, mais on ne peut pas davantage faire confiance à la raison ne reposant sur rien d'autre que sur sa capacité à faire progresser l'humanité. C'est au cœur de cette impasse qu'apparaît ce que j'appelle la troisième voie d'Ulysse, qui met en scène le retour du point de vue de la révélation, mais sous une forme moderne et laïque, manifestant ainsi l'imbrication de l'ancien et du nouveau à l'œuvre dans la pensée du littéraire. Alors que l'humain émancipé de la téléologie divine et assumant en son propre nom la responsabilité de sa projection dans l'avenir réalise que le progrès dont l'idée fournit une assise à cette projection culmine sur « la menace totale que fait peser l'humanité organisée sur les hommes organisés<sup>249</sup> », c'est le passé le plus lointain qui surgit dans son esprit et qui agit sur lui, par lui et à travers lui.

---

<sup>249</sup> Adorno, *Dialectique négative*, 387.

À la fois figure permettant de propulser la pensée du littéraire et incarnation de cette pensée, Ulysse, au XX<sup>e</sup> siècle, produit un espace virtuel où il est possible de repenser nos présupposés concernant la place de l'être humain face à l'histoire : il agit à titre de figure opératoire dans le champ indéterminé au sein duquel l'être humain produit des représentations qui lui permettent de s'orienter dans le temps. La figure d'Ulysse occupe à cet égard une position stratégique, puisqu'elle échappe au piège qui consiste à opposer différentes représentations entre elles sans questionner le privilège de la représentation en tant que socle de la pensée moderne. Un bon exemple de ce piège est le récit moderne selon lequel la rupture historique entre la phase théologique et la phase séculière de la civilisation occidentale correspondrait au passage dans l'esprit humain de la représentation de Dieu à celle d'une humanité autonome. En projetant sur le passé la présupposition proprement moderne selon laquelle c'est la succession linéaire des représentations produite par l'esprit humain qui est le moteur de l'histoire, la pensée moderne parvient à produire une représentation du futur lui permettant de se projeter dans l'avenir tout en érigeant son propre présent en critère objectif d'interprétation de l'histoire. Or, dans l'optique de la pensée véhiculée par les figures, ce ne sont pas les représentations de l'esprit humain qui permettent de lire l'histoire. Plutôt, c'est à partir des figures dont l'humain est le siège et qu'il doit se contenter d'interpréter en tant que manifestations provisoires d'une transcendance qui déborde toutes ses représentations que le problème de l'histoire se dessine. Les représentations ne produisent pas l'histoire, elles sont produites par l'humain à travers ses efforts pour maîtriser ce qui excède son savoir. L'histoire, elle, se laisse voir dans le surgissement imprévisible des figures qui font trembler la terre ferme sur laquelle s'érigent les représentations. Par leur réapparition constante dans le temps selon une

logique qui défait les présuppositions de la conception linéaire de l'histoire, les figures échappent à la colonisation du passé par les représentations du présent.

Ce n'est nullement un hasard si l'humain est habité, sous la forme du retour de la figure d'Ulysse, par ce surgissement de l'Ancien en plein cœur d'un siècle obsédé par le Nouveau : la figure d'Ulysse revient parce que l'esprit du temps a désespérément besoin d'elle. Comme l'a noté Susan Sontag, le XX<sup>e</sup> siècle marque la prise de conscience que nous, modernes, ne nous reconnaissons pas dans la tradition au sein de laquelle « seriousness was measured by one's ability to evade or transcend the penalty of suffering, by one's ability to achieve tranquility and equilibrium <sup>250</sup> ». Au contraire, « the sensibility we have inherited identifies spirituality and seriousness with turbulence, suffering, passion ». L'espace qui, lorsque la figure d'Ulysse se présente dans un texte littéraire, s'ouvre pour remettre en scène le rapport de force entre affect et raison — permettant ainsi de déployer cette sensibilité — constitue pour ceux qui ont fréquenté assez longtemps la prison irrespirable de l'Idéal une bouffée d'air frais sur laquelle ils se jetteront sans hésiter. Le souffle de la figure, qui traverse le temps comme « l'air jadis respiré par les défunts<sup>251</sup> », redonne un instant à l'esprit affaibli par le péché originel la force de convoquer les deux puissances à l'origine de son déploiement, la raison et la révélation, et de rejouer le drame de leur enchevêtrement problématique et douloureux, afin de se propulser à nouveau dans les ténèbres de l'histoire. Voilà ce qui explique la prolifération de la figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle, et qui permet en même temps d'éclairer la fonction du littéraire comme espace de pensée à l'intérieur duquel l'esprit se confronte à lui-même dans le déchirement absolu,

---

<sup>250</sup> Susan Sontag, 52.

<sup>251</sup> Benjamin, *Écrits français*, 433.

parcourant le chemin qui mène des affects à la raison et de la raison aux affects sans jamais atteindre le but qui pourrait interrompre son mouvement.

Figure de la traversée des extrêmes, Ulysse incarne la puissance et l'impuissance de la raison. Il utilise la raison comme technique pour parvenir à ses fins, une technique redoutable par laquelle il triomphe de bien des ennemis. Il est plus intelligent, plus rationnel que les autres héros du monde homérique. Mais il est aussi plus sensible qu'eux. Il veut toujours tout prévenir, tout contrôler : il fait tout pour éviter d'être pris par surprise par les êtres et les événements, mais il ne peut contrôler la montée imprévisible des affects en lui. Surtout, il ne peut contrôler les catastrophes qui en découlent. Dans l'*Odyssée*, ayant échappé de justesse à la dévoration par le Cyclope, Ulysse ne peut s'empêcher, malgré les avertissements répétés de ses compagnons, de lui crier son vrai nom, s'exposant ainsi à la colère de Poséidon qui prolongera pour cela son errance de plusieurs années. Qui, de ses compagnons le conjurant de se taire, ou d'Ulysse ne les écoutant pas, est le plus rationnel? Ses compagnons il va sans dire. Et il est même temps manifeste, tout au long de l'*Odyssée*, qu'Ulysse est plus habile que tout le monde avec la raison. C'est son intelligence qui permet à ses compagnons et lui d'échapper au Cyclope. Sans cette intelligence, aucun d'eux ne seraient sortis vivants de la grotte. Mais ce sont *ses* affects, *son* désir irrépressible de manifester sa volonté de puissance au Cyclope qui ruine l'œuvre de son intelligence en causant, en fin de compte, la mort de tous ses compagnons. Toutes ses ruses et tous ses stratagèmes, aussi rationnels soient-ils, n'ont qu'un seul but, retrouver la famille et la patrie auxquelles il est lié par un attachement purement affectif. Mais, paradoxalement, ce sont les affects qui repoussent la réalisation de but. On voit bien comment la raison et les affects ne sont pas simplement opposés par la figure d'Ulysse : ils y sont enchevêtrés de manière

compliquée et contradictoire. Or ils le sont en tant qu'extrêmes, et non comme le résultat désubstantialisé d'une conciliation qui veut tout réduire au juste milieu. Ulysse est à la fois *entièrement rationnel et entièrement au service de ses impulsions affectives*, et c'est ce qui en fait une figure apte à produire des mises en scènes du rapport de force entre affect et raison.

Ainsi se dessine le cheminement secret de la figure d'Ulysse au XX<sup>e</sup> siècle. Ce cheminement étant rendu difficile à discerner par la prolifération massive de la figure qui noie la pensée verticale dans l'accumulation et la classification horizontale de ses manifestations, le but de cette thèse était de le rendre visible à partir de quelques textes qui, s'ils appartiennent à différents genres littéraires et à différentes traditions interprétatives, sont connectés entre eux en tant qu'ils sont exemplaires de celui-ci. Il s'agissait aussi de dégager la pensée littéraire incarnée et mise en marche par Ulysse de la masse des discours philosophiques prononcés en son nom au XX<sup>e</sup> siècle, de l'en libérer plutôt, comme cela est mis en scène à la fin de l'*Ulysse* de Fondane : « Veux-tu que l'on se jette à la mer — librement? J'ai hâte d'écouter la chanson qui tue!...<sup>252</sup> ». Alors que les interprétations de l'épisode des Sirènes visant à l'utiliser pour représenter un certain contenu de pensée sont innombrables, Ulysse se jetant à la mer pour aller écouter la chanson qui tue manifeste l'évasion de la figure hors de la clôture du cercle formé par ces interprétations. Dans un au-revoir fracassant au monde de la représentation, et à travers la désertion — criminelle aux yeux de l'honneur philosophique — de son service en tant que personnage conceptuel, Ulysse, librement, tourne le dos à tous ceux qui veulent l'enfermer dans une pensée pré conçue.

---

<sup>252</sup> Fondane, « Ulysse », dans *Le mal des fantômes*, 73.

Ulysse incarne la littérature dans son effort pour penser par elle-même, et ce, en vue d'une vérité plus profonde que les vérités qui sont illustrées par la littérature en tant que représentation. Ce n'est pas Ulysse qui représente la différence et la tension entre Athènes et Jérusalem. C'est Athènes et Jérusalem, cette opposition conceptuelle, cette *fiction* plaquée sur la réalité mouvante et contradictoire du rapport entre la raison et les affects, qui illustre, toujours imparfaitement et en le simplifiant, le conflit vivant incarné par Ulysse. La fiction, ce n'est pas Ulysse, mais l'idée selon laquelle Athènes et Jérusalem sont deux termes séparés. Athènes et Jérusalem ne sont séparés qu'en tant qu'ils sont l'expression idéologique d'un rapport irréductible à la pensée binaire, un rapport qui, dans ce qu'il recèle de vivant, n'offre aucune prise à partir de laquelle il serait possible de placer Athènes d'un côté et Jérusalem de l'autre. Cet espace mouvant qui, comme Ulysse, ne connaît la terre ferme que sous la forme d'un idéal inatteignable et irréel, à défaut de pouvoir être saisi le concept, peut toujours être traversé par les figures. Les figures seules sont assez fluides pour en épouser les formes déraisonnables et contradictoires, qui s'évaporent entre les doigts du concept impuissant. Et la figure d'Ulysse au premier chef, puisqu'Ulysse, on le sait, est le *polumètis*, celui qui adopte les formes mouvantes de la vie en convulsions et se laisse porter par leur mouvement, quitte à renoncer à toute stabilité identitaire quel qu'elle soit. Comme écrit Marx, « ce n'est pas la conscience qui détermine la vie, c'est la vie qui détermine la conscience <sup>253</sup> ». En effet, la conscience de soi du XX<sup>e</sup> siècle ainsi qu'informée par la tension entre Athènes et Jérusalem est déterminée par la vie, la vie dans tout ce qu'elle a de fragile et de vacillant, la vie en tant que mouvement irréductible aux oppositions conceptuelles qui servent à l'encadrer. Tous les grands thèmes

---

<sup>253</sup> Karl Marx, *Philosophie*, trad. par Maximilien Rubel, (Paris: Gallimard, 1982), 308.

qui traversent l'histoire de la philosophie sont déterminés par cette vie et par les questions qu'elle adresse, avec des larmes et des cris, à un ciel déserté par Dieu. Si la littérature est si importante, c'est parce qu'elle incarne cette vie que les représentations, les concepts, les idéologies et les institutions ne savent que trahir.

Je terminerai avec un passage de l'*Illiade* qui montre bien à quel point Ulysse, avant l'*Odyssée* déjà, incarne une pensée qui s'avère pertinente pour l'aujourd'hui :

Et quand Ulysse l'avisé à son tour se dressait,  
Il restait planté là, sans détacher les yeux de terre,  
Et au lieu d'agiter son sceptre en arrière, en avant,  
Il le tenait bien droit et semblait ne savoir que dire,  
Comme un qui boude ou n'a plus tout à fait sa tête à lui.  
Mais dès que sa voix forte jaillissait de sa poitrine  
Et que les mots tombaient comme en hiver flocons de neige,  
Aucun mortel ne pouvait plus lutter avec Ulysse,  
Et ce n'était plus tant pour sa beauté qu'on l'admirait.<sup>254</sup>

Telle est la pensée du littéraire à l'époque de la culture administrée : elle est maladroite, mal à l'aise, pas même capable de regarder son public dans les yeux ni d'agiter son sceptre pour attirer l'attention de celui-ci, comme si elle avait renoncé à communiquer. Quand même elle voudrait encore communiquer, elle ne saurait plus quoi dire. On croirait qu'elle boude. Même les moins rompus à l'art de la pensée critique peuvent remarquer qu'elle n'a plus toute sa tête. Mais dès que, contre toutes les attentes du public, sans même vraiment s'adresser à lui, sa voix forte se fait entendre, aucun mortel ne peut lutter avec elle, puisqu'elle incarne ce qui excède la conscience des mortels, ce qui excède leur savoir, leurs évidences, leurs institutions et leurs empires. Et ce n'est pas en vertu de sa beauté que cet excès est possible : il ne s'agit pas seulement d'un problème esthétique. Si la pensée du

---

<sup>254</sup> Homère, *L'Illiade*, trad. par Mugler Frédéric (Actes Sud, 2013), 66.

littéraire excède le savoir et fascine l'esprit, c'est parce que, dans un monde où Dieu est mort, c'est à elle que revient la tâche de porter les révélations de l'inconnu.



## Bibliographie

### Textes cités dans la thèse

- Adorno, Theodor W. *Dialectique négative*. Paris : Payot, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*. Traduit par Éliane Kaufholz-Messmer et Jean-René Ladmiral. Paris : Payot & Rivages, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Notes sur la littérature*. Traduit par Sibylle Muller. Paris : Flammarion, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Théorie esthétique*. Traduit par Marc Jimenez. Paris : Klincksieck, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Trois études sur Hegel*. Traduit par Éric Blondel, Ole Hansen-Love, Philippe Joubert, Marc B. de Launay, Théo Leydenbach, Pierre Pénisson, et Mireille Béréziat. Paris : Payot, 2003.
- Améry, Jean. *Par-delà le crime et le châtement : essai pour surmonter l'insurmontable*. Traduit par Françoise Wuilmart. Paris : Actes Sud, 2005.
- Hannah Arendt, *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, trad. par Patrick Lévy. Paris : Gallimard, 2000.
- Aristote. *Poétique*. Traduit par Michel Magnien. Paris : Librairie générale française, 2014.
- Aron, Paul, et Marie-Andrée Beaudet, éd. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010.
- Auerbach, Erich. *Figura*. Traduit par Diane Meur. Paris : Macula, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Mimésis*. Traduit par Cornelius Heim. Paris : Gallimard, 1968.
- Benjamin, Walter. *Écrits français*. Paris : Gallimard, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Origine du drame baroque allemand*. Traduit par Sibylle Muller. Paris : Flammarion, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*. Traduit par Jean Lacoste. Paris : Les Édition du Cerf, 2002.
- Bloch, Ernst. *Le principe espérance*. Paris : Gallimard, 1976.
- Chestov, Léon. *Athènes et Jérusalem*. Traduit par Boris de Schloezer. Paris : Le Bruit du temps, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Kierkegaard et la philosophie existentielle: vox clamantis in deserto*. Traduit par Tatiana Rageot et Boris de Schloezer. Paris : Vrin, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Le pouvoir des clés*. Traduit par Boris de Schloezer. Paris : Le Bruit du temps, 2010.
- Chklovski, Viktor Borisovich. *L'Art comme procédé*. Paris : Allia, 2008.
- Cioran, E. M. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 1995.

- Cochran, Terry. *De Samson à Mohammed Atta: foi, savoir et sacrifice humain*. Montréal : Éditions Fides, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Plaidoyer pour une littérature comparée*. Québec : Éditions Nota bene, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Twilight of the Literary: Figures of Thought in the Age of Print*. Cambridge ; London : Harvard University Press, 2005.
- Cohen, Leonard. *Beautiful Losers*. London : Emblem, 2003.
- Conche, Marcel. *Essais sur Homère*. Paris : Presses universitaires de France, 1999.
- Davison, Neil R. *James Joyce, Ulysses, and the Construction of Jewish Identity: Culture, Biography, and « the Jew » in Modernist Europe*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998. <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=3006529>.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit, 2009.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Éditions de Minuit, 1991.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Ulysse gramophone ; Deux mots pour Joyce*. Paris : Galilée, 1987.
- Detienne, Marcel, et Jean-Pierre Vernant. *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*. Paris : Flammarion, 2011.
- Dhorme, Edouard, éd. *La Bible. 1 : L'Ancien Testament*. Paris : Gallimard, 2000.
- Diano, Carlo. *Forme et événement : principes pour une interprétation du monde grec*. Combas : Éditions de l'éclat, 1994.
- Dostoevski, Fedor Mikhailovitch. *L'adolescent*. Traduit par André Markowicz. Arles : Actes Sud, 1998.
- Fondane, Benjamin. *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. Bruxelles : Éditions Complexe, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Faux traité d'esthétique*. Paris : Plasma, 1980.
- \_\_\_\_\_. *La conscience malheureuse*. Lagrasse : [Paris] : Verdier ; Non lieu, 2013.
- \_\_\_\_\_. «Ulysse», dans *Le mal des fantômes*. Lagrasse : Verdier, 2006.
- Gadamer, Hans-Georg. *Vérité et méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Traduit par Jean Grondin. Paris : Éditions du Seuil, 1996.
- Giraudoux, Jean. *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Paris : Grasset, 2010.
- Hadot, Pierre. *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris : Albin Michel, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Introduction aux « Pensées » de Marc Aurèle*. Paris : Librairie générale française, 2005.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Phénoménologie de l'esprit*. Traduit par Gwendoline Jarczyk. 396. Paris : Gallimard, 2002.
- Homer. *The Odyssey*. Traduit par Emily R. Wilson. New York ; London : W. W. Norton & Company, 2017.
- \_\_\_\_\_. *L'Iliade*. Traduit par Mugler Frédéric. Arles : Actes Sud, 2013.
- \_\_\_\_\_. *L'Odyssée*. Traduit par Philippe Jaccottet. Paris : La découverte, 2004.
- Horkheimer, Max. *Théorie traditionnelle et théorie critique*. Traduit par Claude Maillard et Sibylle Muller. Paris : Gallimard, 1974.
- Horkheimer, Max, et Theodor W. Adorno. *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*. Traduit par Éliane Kaufholz-Messmer. Paris : Gallimard, 2013.
- Jouanno, Corinne. *Ulysse : odyssée d'un personnage d'Homère à Joyce*. Paris : Ellipses, 2013.
- Joyce, James. *Ulysses: Annotated Student Edition*. Édité par Declan Kiberd. London : Penguin, 2000.
- Kafka, Franz. *Œuvres complètes. 2*. Édité par Claude David. Traduit par Marthes Robert. Paris : Gallimard, 1997.
- Kant, Emmanuel. *Le conflit des facultés en trois sections, 1798*. Édité par Librairie Philosophique J. Vrin. Traduit par Jean Gibelin. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Opuscules sur l'histoire*. Traduit par Stéphane Piobetta. Paris : GF Flammarion, 1999.
- Kazantzakis, Nikos. *Lettre au Gréco. Souvenirs de ma vie*. Traduit par Michel Saunier. Paris : Plon, 1961.
- Levi, Primo. *Si c'est un homme*. Traduit par Martine Schruoffeneger. Paris : Julliard, 1990.
- Lévinas, Emmanuel. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger : édition suivie d'Essais nouveaux. 3. éd. corr.* Paris : Vrin, 2001.
- Lispector, Clarice. *Un Apprentissage ou le livre des plaisirs*. Traduit par Jacques et Teresa Thiérot. Paris : Des femmes, 1992.
- Marcillac, Marie de. *Ulysse chez les philosophes*. Paris : Classiques Garnier, 2015.
- Marx, Karl, *Philosophie*. Traduit par Maximilien Rubel. Paris: Gallimard, 1982.
- Matthew Arnold. *Culture et anarchie*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1984.

Mosès, Stéphane. *L'ange de l'histoire: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Paris : Gallimard, 2006.

Nietzsche, Friedrich. *Crépuscule des idoles*. Traduit par Jean-Claude Hémery. Paris : Gallimard, 1974.

\_\_\_\_\_. *Par-delà bien et mal*. Traduit par Cornelius Heim. Paris : Gallimard, 1971.

Paul Valéry. *Lettre sur Mallarmé*. Paris : Gallimard, 1928.

Platon. *Ion*. Traduit par Monique Canto. Paris : Garnier Flammarion, 2001.

\_\_\_\_\_. *La République*. Traduit par Georges Leroux. Paris : Flammarion, 2004.

\_\_\_\_\_. *Timée*. Traduit par Luc Brisson. Paris : Garnier Flammarion, 1992.

Rimbaud, Arthur. *Poésies*. Collection Folio Classique. Paris : Gallimard, 2009.

Salazar-Ferrer, Olivier. *Benjamin Fondane et la révolte existentielle : essai*. Bruxelles, Belgique : Corlevour, 2008.

Sontag, Susan. *Essays of the 1960s & 70s*. New York, N.Y : The Library of America, 2013.

Spinoza, Baruch. *Oeuvres. Tractatus theologico-politicus 3, 3*. Édité par Fokke Akkerman. Traduit par Jacqueline Lagrée et Pierre-François Moreau. Paris : Presses Universitaires de France, 2012.

\_\_\_\_\_. *Traité politique*. Traduit par Charles Appuhn. Paris : Garnier Flammarion, 1964.

Stanford, William Bedell. *The Ulysses theme: a study in the adaptability of a traditional hero*. Dallas : Spring Publications, 1992.

Wittig, Monique. *La pensée straight*. Paris : Amsterdam, 2013.

## **La figure d'Ulysse dans les textes littéraires**

Aragon, Louis. *Les aventures de Télémaque*. Paris : Gallimard, 2010.

Dante. *La Divine Comédie*. Paris : Garnier-Flammarion, 2010.

Du Bellay, Joachim. « Heureux qui comme Ulysse », dans *Les Regrets*. Paris : Flammarion, 2013.

Fondane, Benjamin. « Ulysse », dans *Le mal des fantômes*. Lagrasse : Verdier, 2006.

Giono, Jean. *Naissance de l'Odyssée*. Paris : Grasset, 2002.

Giraudoux, Jean. *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Paris : Grasset, 2010.

Homère. *L'Illiade*. Traduit par Frédéric Mugler. Arles : Actes Sud, 2013.

- \_\_\_\_\_. *L'Odyssée*. Traduit par Philippe Jaccottet. Paris : La découverte, 2004.
- Ibsen, Henrik. *La dame de la mer*. Paris : Actes sud-Papiers, 1990.
- Jean de La Fontaine. « *Les compagnons d'Ulysse* », dans *Fables*, Paris : Flammarion, 1995.
- Joyce, James. *Ulysses: Annotated Student Edition*. Édité par Declan Kiberd. London : Penguin, 2000.
- Kafka, Franz. *Œuvres complètes. 2*. Édité par Claude David. Traduit par Marthes Robert. Paris : Gallimard, 1997.
- Levi, Primo. *Si c'est un homme*. Traduit par Martine Schruoffeneger. Paris : Julliard, 1990.
- Lispector, Clarice. *Un Apprentissage ou le livre des plaisirs*. Traduit par Jacques et Teresa Thiérot. Paris : Des femmes, 1992.
- Moravia, Alberto. *Le mépris*. Paris : Flammarion. 1993.
- Nikos Kazantzakis. *L'Odyssée*. Paris : Plon, 1971.
- Proust, Marcel. *Le temps retrouvé*. Texte intégral. Paris : Gallimard, 2009.
- Sade, Donatien Alphonse François de. *Justine ou Les malheurs de la vertu*. Paris : La Bourdonnaye, 2014.
- Sophocles. *Ajax ; Philoctete*. Toulouse : Ombres ; Comédie de Reims, 1992.
- Walcott, Derek. *Omeros*. First Noonday Pr. ed. New York : Noonday Press, 1992.
- Wittig, Monique. *Le corps lesbien*. Paris : Éditions de Minuit, 2004.
- \_\_\_\_\_. *L'opopanax : roman*. Paris : Éditions de Minuit, 1983.

### **La figure d'Ulysse dans les textes philosophiques**

- Adorno, Theodor W. *Prismes critique de la culture et société*. Paris : Payot et Rivages, 2010.
- Arendt, Hannah. *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*. Traduit par Patrick Lévy. Paris : Gallimard, 2000.
- Aristote. *Éthique à Nicomaque*. Anjou : Éditions CEC, 2010.
- Auerbach, Erich. *Mimésis*. Traduit par Cornelius Heim. Paris : Gallimard, 1968.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 2009.

- Bloch, Ernst. *Le principe espérance*. Paris : Gallimard, 1976.
- Castoriadis, Cornelius. *Ce qui fait la Grèce*. Paris : Seuil, 2004.
- Conche, Marcel. *Essais sur Homère*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 2008.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Éditions de Minuit, 1991.
- Derrida, Jacques. *Demeure: Maurice Blanchot*. Incises. Paris : Galilée, 1998.
- \_\_\_\_\_. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Ulysse gramophone ; Deux mots pour Joyce*. Paris : Galilée, 1987.
- Detienne, Marcel, et Jean-Pierre Vernant. *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*. Paris : Flammarion, 2011.
- Diano, Carlo. *Forme et événement : principes pour une interprétation du monde grec*. Combas : Éditions de l'éclat, 1994.
- Edwards, Michael. *Ombres de lune : réflexions sur la création littéraire*. Collection Espace international. Montpellier : Éditions Espaces 34, 2001.
- Elster, Jon. *Ulysses and the Sirens: studies in rationality and irrationality*. Cambridge [Cambridgeshire] ; New York ; Paris : Cambridge University Press ; Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1984.
- Foucault, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » dans *Dits et écrits: 1954-1988*, I:789-821. Paris : Gallimard, 1994.
- Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot, 2001.
- Gadamer, Hans-Georg. *Esquisses herméneutiques. Essais et conférences*. Paris : J. Vrin, 2004.
- \_\_\_\_\_. *L'herméneutique en rétrospective : I. & II. parties*. Bibliothèque des textes philosophiques. Paris : Librairie Philosophique Vrin, 2005.
- Habermas, Jürgen. *Le discours philosophique de la modernité : douze conférences*. Paris : Gallimard, 2011.
- Hartog, François. *Mémoire d'Ulysse : récits sur la frontière en Grèce ancienne*. Paris : Gallimard, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Édition augmentée. La librairie du XXIe siècle. Paris : Éditions du Seuil, 2012.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Phénoménologie de l'esprit*. Traduit par Gwendoline Jarczyk. Paris : Gallimard, 2002.
- Heidegger, Martin. *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, 2001.
- Horkheimer, Max, et Theodor W. Adorno. *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*. Traduit par Éliane Kaufholz-Messmer. Paris : Gallimard, 2013.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'irréversible et la nostalgie*. Paris : Flammarion, 2011.
- Lacan, Jacques. *Les écrits techniques de Freud: 1953-1954*. Paris : Éditions du Seuil, 1998.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *La réponse d'Ulysse & autres textes sur l'occident*. Paris : Lignes : Institut mémoires de l'édition contemporaine, 2012.
- Lévinas, Emmanuel. *Difficile liberté: essais sur le judaïsme*. Paris : Librairie Générale Française, 2010.
- \_\_\_\_\_. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger : édition suivie d'Essais nouveaux*. 3. éd. corr. Paris : Vrin, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*. Dordrecht : Kluwer Academic, 2009.
- Liotard, Jean-François. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de Minuit, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Lectures d'enfance*. Paris : Galilée, 1991.
- Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris : C. Bourgois, 1986.
- Platon. *La République*. Traduit par Georges Leroux. Paris : Flammarion, 2004.
- Ricœur, Paul. *Parcours de la reconnaissance : trois études*. Paris : Gallimard, 2009.
- Schopenhauer, Arthur. *Le monde comme volonté et représentation*. Paris : Gallimard, 2009.
- Serres, Michel. *Les cinq sens*, Paris : Fayard, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Récits d'humanisme*. Paris : Éditions le Pommier, 2009.

### **Études critiques sur la figure d'Ulysse à travers le temps**

- Aguer-Sanchiz, Mary. *D'Homère à Kazantzaki: pour une topologie de l'imaginaire odysseén: prolongements comparatifs, perspectives didactiques*. Paris : Harmattan, 2008.
- Jouanno, Corinne. *Ulysse: odysée d'un personnage d'Homère à Joyce*. Paris : Ellipses, 2013.
- Marcillac, Marie de. *Ulysse chez les philosophes*. Paris : Classiques Garnier, 2015.

Stanford, William Bedell. *The Ulysses theme: a study in the adaptability of a traditional hero*. Dallas : Spring Publications, 1992.



