

Les Terres gastes de la Littérature française du XXème siècle



Présentation

[Idées](#) préambulesques et [introduction](#)

[Chapitre I](#) : Le XXème siècle littéraire (datation)

[Chapitre II](#) : L'énigmaticité

[Chapitre III](#): Les dispositifs haineux, érotiques, fragmentaires

[Chapitre IV](#): Les Machines à penser (fascisme, marxisme, freudisme)

[Chapitre V](#) : La Rimbaldisation

[Chapitre VI](#) : La Salvation par la Littérature

[Chapitre VII](#) : L'expérience esthétique

[Chapitre VIII](#) : La spéculation langagière

[Conclusion](#) : Le Décalage

Présentation

Très utile pour répondre aux demandes des concours, la Littérature française tient une place capitale dans l'appréciation d'une culture générale ouverte sur notre histoire et sur les moyens de comprendre notre époque. Or, comme dans toutes les autres disciplines, elle a connu des évolutions importantes qui la rendent parfois difficile, voire incompréhensible, à moins de posséder les "clefs" ou les concepts nécessaires. Cela ressemble assez à l'embarras que pourrait avoir un visiteur habitué à l'art classique dans un musée où l'on exposerait Picasso ou Bacon. Cet embarras pouvait être aussi celui d'un physicien habitué aux lois de Newton mais qui ignorerait la relativité d'Einstein. De même, la Littérature au XXème siècle a connu des transformations si radicales qu'un savoir est indispensable pour qui veut en suivre les cheminements et les motivations. Ce savoir fait souvent défaut dans le système éducatif en raison du faible engouement actuel des jeunes pour la Littérature dont ils perçoivent mal la qualité de recherche et l'étendue des découvertes, sans compter l'impact sur la vie sociale et sur un cursus universitaire décent.

Le but est donc le suivant : procurer en quelques séances les connaissances indispensables d'histoire littéraire du XXème siècle, dégager les problématiques et les enjeux intellectuels qui ont dominé la créativité et servent à l'expliquer, accéder à quelques résultats propres à l'activité littéraire quant à notre connaissance du monde. Ce triple objectif sera marqué par le désir de faciliter l'accès à des oeuvres essentielles et l'emploi que l'on peut en faire dans des contextes pratiques (examens, concours, mémoires) ou dans des situations relationnelles (discussions, débats, conversations, études). Il ne s'agit pas de donner un "vernis" commode mais plutôt d'amener une réflexion sur la nécessaire présence du fait littéraire au sein des existences.

L'auteur polonais Witold Gombrowicz écrivait dans les années 60, très staliniennes, que "la science est une affaire collective" mais que l'art "est une propriété privée, la plus privée que l'homme se soit jamais accordée. Que se passerait-il si [l'on] liquidait l'art? Rien, dites-vous ? Le progrès de l'humanité ne serait pas freiné, il n'y aurait ni vide ni silence, on entendrait toujours les voix tonitruantes de la Science, de la Philosophie, du Parti, peut-être même de la Religion Mais on ne pourrait plus jamais savoir ce que l'homme sent et pense. L'homme isolé." (Journal 1957-1960, Paris, Denoël, 1976, p. 218-219). La Littérature a souvent été pour des milliers d'hommes torturés le seul espace de liberté et d'espoir ou de révolte qui leur a permis de survivre. On se souviendra de Primo Levi qui, comme tous les déportés, se voyait réduit à l'animalité, et qui a pu ressusciter son humanité grâce au souvenir de quelques vers de Dante : "vous n'avez pas été faits pour vivre comme des brutes,

considérez quelle est votre origine" (Si c'est un homme, Paris, Julliard, 1987, chapitre 11). De même, A. Makine dans le Testament français (Prix Goncourt 1995) raconte comment, pour qui a connu les goulags et la terreur, la France est une autre Atlantide privilégiant la finesse psychologique et la délicatesse de sentiments. Même leçon chez le chinois Dai Sijie qui "rééduqué" au temps du maoïsme, c-à-d envoyé aux travaux forcés à la campagne, vole deux livres de Balzac à un ami et les recopie (Balzac et la petite tailleuse chinoise, Paris, NRF, 2000). Les exemples sont infinis.

Le cours s'articule donc autour de quelques traits spécifiques de la littérature française du XXème siècle et, chaque fois, prend appui sur quelques auteurs à titre d'exemples mémoriables.

La Littérature met en évidence ainsi:

- "Introduction : chronologie des mouvements de 1914 à 2000"
 - "l'énigmaticité" du monde (d'E. A. Poe à J. Gracq et Y. Bonnefoy)
 - "les dispositifs créatifs" (haineux, érotiques, fragmentaires : L-F Céline, P. Klossowski, R. Char)
 - "l'engagement chaotique au sein de machines-à-penser" (P. Drieu, J-P Sartre, M. Leiris)
 - "la rimbaldisation" (P. Claudel, Saint John Perse, H. Michaux)
 - "la salvation" (M. Proust, S. Beckett, P. Modiano)
 - "l'expérience esthétique" (P. Valéry, A. Breton, A. Malraux)
 - "la spéculation langagière" (R. Queneau, A. Robbe Grillet, P. Quignard)
- Conclusion : "quelles perspectives pour demain? comment répondre à une telle question?"

Idées préambulesques :

Terres gastes: ce titre doit évoquer l'épuisement topologique d'une façon de saisir la réalité parce que nous avons la prétention, au regard d'une "loi" historique que nous pensons avoir découverte, d'annoncer une fin inévitable et un commencement déjà en cours. Le raisonnement est de cet ordre : la littérature, à l'instar de toute discipline intellectuelle, construit un "appareillage" conceptuel pour répondre à une problématique générale spécifique à un temps et pendant une période d'environ un siècle et demi, l'utilise et rend ainsi compte d'une variété de réalité. Cet appareillage produit des créations (les oeuvres) et fournit des résultats (les représentations), d'abord sous une forme souterraine, puis combative, enfin officialisée. Au cours de cette dernière phase, se prépare de façon secrète, une autre interrogation et de nouveaux outils. Nous serions donc à un de ces moments, selon nous. Une cartographie de la créativité montre le remplissage évident des différentes cases qu'offre une période préoccupée par une certaine problématique. Il s'avère que la littérature française a, jusqu'à présent, depuis six siècles, réussi à enchaîner les problématiques, en acceptant les bouleversements afférents du paysage intellectuel et les combats obligés, mais il se peut qu'une nouvelle expérience, inhabituelle en ce pays, se fasse : la répétition au-delà de la période impartie de la même problématique. Nous craignons alors l'installation d'une désolation. Comme toutes les peurs, elle ne doit pas avoir beaucoup de sens si ce n'est à titre d'hypothèse : que se passe-t-il dans les cultures quand la force interrogative des Lettres n'est plus? Mais qui ne voit pas que la situation est assez fréquente?

La méthode employée pour parler objectivement de tels phénomènes s'appuie sur l'idée d'une déformation spatiale:

a) posons que les Lettres prennent une "image" du réel (elles sont une carte de carte) et qu'elles la déforment selon des principes précis, inhérents à leurs moyens et activités (elles ont pour limites les filtres qu'elles emploient mais aussi les lois qui organisent leur activité) ;

b) comparons l'image initiale à l'image déformée : si des ressemblances demeurent, ce seront des invariances, c'est-à-dire des caractéristiques propres à la réalité qui n'apparaissent que grâce à cette déformation. S'il reste des propriétés communes aux deux cartes, nous admettrons que la déformation littéraire a servi à les faire apparaître et s'en trouve justifiée quant à son utilité et existence. Ces propriétés seront des universels.

C'est en ce sens que l'on peut parler d'une topologie et de traits distinctifs d'une période littéraire. On comprendra aussi que l'on veuille savoir comment les Lettres se saisissent de la réalité (selon quel appareillage conceptuel, selon quelle problématique?) et comment opèrent leurs déformations (créations d'oeuvres

orientées). Ce cadre théorique suggérée est nécessaire pour entendre les propositions suivantes. Aux yeux du public, fictions mensongères, distrayantes ou engagées, aux yeux des spécialistes, les oeuvres littéraires sont davantage étudiées dans leurs relations d'oeuvre à oeuvre ou dans leur constitution interne. Nous les plaçons dans une autre perspective, celle où l'oeuvre est la solution d'une déformation, est fabriquée pour que deux images présentent des analogies (espace de la réalité, espace des percepts incarnés). On établira sans problème que ces deux images s'éloignent sans cesse l'une de l'autre. D'où le besoin d'oeuvres

Quand Platon invente le roman de l'Atlantide, c'est la solution trouvée à sa problématique sur la société idéale. Il construit un modèle de république (une carte "déformée" selon la dialectique et son cheminement) qui s'écarte des sociétés de son temps (la carte réelle organisée selon la rhétorique et ses opinions incessantes) ; les deux images ne sont plus comparables : dans ce cas, le modèle ne peut servir pour condamner le réel et le réel ne peut se servir du modèle pour s'améliorer (aucune comparaison n'est possible) ; alors la solution pour adhérer ces deux images est le récit de l'Atlantide (création) qui rétablit entre les deux figures une correspondance. En effet, le récit tient du réel (l'Atlantide a existé) et du modèle (sa société était parfaite); il fait apparaître, malgré la déformation du modèle (le modèle distend le réel, le simplifie), une invariance : les sociétés humaines sont habitées par la recherche de l'éternité et de la toute-puissance. Platon fonde sa république sur ses deux invariants : sa république en choisissant d'être éternelle et toute-puissante (autonome) est en harmonie avec le monde qui est éternel et tout-puissant.

Quand Saint Augustin entreprend d'écrire La Cité de Dieu, Rome vient de tomber sous les coups des Goths. Cet événement ébranle le monde antique : pour les païens, la cause en est l'interdiction imposée par Théodose de rendre un culte aux dieux romains, dont voici la vengeance ; pour les chrétiens, le doute s'installe sur l'utilité des martyrs, leur sacrifice n'a en rien protégé Rome. Il y a donc un vide conceptuel pour penser l'événement. Entre le Réel et le Pensable, se glisse donc la nécessité d'une oeuvre. La Cité de Dieu se situe dans cette perspective comme un dépassement de la crise : la réalité redevient interprétable, l'aventure intellectuelle redevient possible. Usant d'un système interprétatif (déformant), fondé sur l'Histoire sainte, Saint Augustin lie tout événement à un principe originel : nous serons toujours nus comme Adam et Eve si nous chassons Dieu de nos vies. L'invariance trouvée pourrait se résumer comme la lutte permanente (véritable moteur de l'Histoire) entre l'amour de soi (la cité terrestre) et l'amour de Dieu (la cité divine). Le choix des hommes s'ouvre jusqu'à la fin des temps sur cette ambivalence.

Toute oeuvre sera de nous ainsi analysée, comme le moyen de rétablir une jonction entre deux figures éloignées, avec pour effet de dégager des valeurs universelles. Elle mérite ses deux approches : prolongement-solution et dégagement d'invariances. Cependant elle n'est unique. L'appareillage multiplie les tentatives (ou oeuvres) jusqu'à saturer l'analogie. Il convient alors d'en changer, puisque les invariances sont apparues. L'oeuvre, selon notre perspective, ne parle pas de son temps, n'en est pas la copie, ne renvoie pas à d'autres ouvrages (ces perspectives ont été étudiées), elle est le prolongement d'une problématique et le tout (oeuvre + problématique) peut alors être comparé à une variété de réel. La partie immergée est la problématique, le sens est dans la possibilité de comparer. Il faut permettre la comparaison, satisfaire à ses exigences. Or beaucoup d'ouvrages au lieu de deviner l'endroit où la problématique est lacunaire et nécessite une continuation (comme l'Atlantide, comme les mythes chez Platon qui sont là quand la dialectique est en faillite), demeurent au sein de cette problématique (sorte d'enveloppe protectrice) : ces oeuvres ne seront pas d'un grand intérêt ni d'une grande nécessité. Se propulser là où une lacune se montre est une autre démarche caractérisant les chefs d'oeuvre. Cette idée essentielle n'a pas manqué d'être repérée par de fins observateurs quoiqu'elle fût formulée en des termes plus communs à la critique littéraire : quand G. Bataille affecte à la Littérature de désigner la transgression, quand M. Blanchot lui donne pour fonction de s'absenter et de disparaître ("être une non-littérature"; "penser c'est penser le manque qu'est la pensée"), quand H. R. Jauss souligne le rôle de "création sociale" de la littérature qui contribue "à façonner en retour l'image de la société qui est à son origine", chaque fois nous sommes en présence d'un vide qui s'ouvre et d'un complément qui se construit. Balcon sur l'abîme.

Introduction :

1) "Le progrès existe partout sauf en Littérature qui dit et redit de mille manières des sentiments et des relations humaines identifiés". Cette double proposition est-elle exacte? Prenons le premier point : l'absence de progrès. Les domaines où l'on note un réel progrès sont d'abord les domaines techniques (une voiture va plus vite, les soins dentaires sont meilleurs) parce qu'il est possible de quantifier et de mesurer; ce sont ensuite les domaines scientifiques où une accumulation de données et de faits est observable (le nombre d'étoiles ou de parties de

l'atome, une campagne archéologique, le génome humain, etc.). Dans chacun de ces cas, il y a une succession chronologique (ce que l'on savait, ce que l'on sait), une croissance continue qui autorise à parler de progrès. Mais bien des activités intellectuelles échappent à ce repérage : une nouvelle théorie mathématique n'est pas un "progrès" au sens où elle améliore la précédente, elle est une hypothèse qui rend caduque une théorie précédente ; tout au plus, une fois qu'elle est admise, pourra-t-on l'améliorer, parce qu'elle féconde d'autres aperçus. Dans le domaine artistique (sculpture, architecture, peinture, musique) la notion de progrès présente ce double aspect : en raison de leur dépendance envers la technique (l'artiste bénéficie des possibilités techniques de son époque : le violoncelle, plus perfectionné, remplace la viole de gambe), l'art connaît un progrès mais si l'on admet que tout artiste tente de fonder une nouvelle façon de voir, souvent en usant et en s'écartant de la découverte d'un prédécesseur, parler de progrès s'avère peu valide. La Littérature, quant à elle, a peu de rapport avec la "technique" (son seul objet est une langue ; il suffit qu'elle soit assez diversifiée) : elle s'avère donc proche de ces domaines où la notion de progrès est inutile. Mais elle radicalise cette position : une oeuvre vise à éliminer la précédente, à se vouloir l'unique éclipsant passé et avenir.

Qu'il n'y ait donc pas de "progrès" en Littérature peut décevoir : son histoire ne serait donc qu'un surgissement discontinu de raretés, ou bien l'essai toujours recommencé de dire la même chose. C'est le second point de la proposition de départ. En fait, il faut raisonner autrement : le concept de "progrès" n'est pas le bon concept, il ne saisit rien de ce qu'il faut. Une Histoire de la Littérature qui ne recense pas seulement des faits marquants, est possible si l'on se débarrasse de ces idées d'évolution, de progrès, de succession, de développement et d'enchaînement, pour parler du Temps. Si parler du Temps, c'est parler de changements, il faut rompre avec l'illusion que l'histoire humaine s'assimile à la croissance physiologique d'un individu (naissance, maturité, mort ou renouvellement) qui nous amène à définir tous les phénomènes comme se déroulant sur une même ligne (celle d'une succession même accidentée). Une autre image mériterait de s'imposer avec la Littérature : celle d'une enveloppe à partir de laquelle, de différents points simultanément, des tracés se font pour occuper des zones à l'intérieur de cette enveloppe et pour l'augmenter ou la contracter de couches successives (chaque fois pour en combler les lacunes). Plusieurs élans issus d'un horizon personnel ou de celui d'une génération ou de celui d'une nation ont lieu et peuplent l'intérieur de cet espace et créent une période selon les zones occupées. Certains mouvements consolident l'enveloppe ou la dilatent. Extension et peuplement de l'enveloppe signifient des périodes créatrices plus denses et intéressantes.

Il s'ensuit qu'il convient de décrire ces auteurs qui inventent de nouvelles enveloppes (de nouvelles façons d'interroger la réalité), et aussi de noter de quels points de la bordure partiront la plupart : le long, vers l'intérieur, là où l'enveloppe est décousue. Certains écrivains (rares) font preuve de créativité radicale, c'est-à-dire agençant une enveloppe jusque là inexistante ; rien n'indique qu'ils soient d'ailleurs les plus grands ; les plus grands paraissent vraiment être ceux qui augmentent l'enveloppe ; d'autres (plus nombreux) s'aventurent dans ce domaine ainsi ouvert à leur peuplement, consolidant de l'intérieur l'enveloppe : d'autres enfin (encore plus nombreux) ne partent plus des bords mais vivent à l'intérieur de ce réseau. L'Histoire littéraire est donc l'enregistrement de ce Temps : succession d'enveloppes, traversées et occupations de ces espaces. Il n'existe pas de progrès mais il existe une créativité faite à la fois de prolongements internes, de consolidations d'enveloppes et de remplacements d'enveloppes externes. Mais il existe une créativité qui se loge au sein d'une de ces enveloppes et qui peut se comprendre comme novatrice ou inventive. Certains inventent de nouveaux chemins, les renouvellent en les empruntant. Comment donc, au sein d'une problématique précise et omniprésente (l'enveloppe), a lieu le renouvellement, cette variation des données?

2) Le renouvellement créatif - à définir comme de l'inconnu apparaissant - peut s'opérer de trois manières : par découvertes (accès à de l'inconnu), par mutations (modifications déformant le connu en un inconnu), par revisitations (réhabilitations du méconnu pour en extraire de l'inconnu). Une période les utilise toutes les trois, un auteur aussi, mais elles peuvent "se gripper" pour la raison principale que la poussée interne du domaine littéraire ne s'exerce pas suffisamment sur les contraintes extérieures (règles sociales). A l'intérieur de ce domaine qui se ferme et se rétrécit, un entrelacement de liens de plus en plus subtils forme un réseau créatif raffiné et s'auto-alimentant. Le renouvellement créatif y est donc une exploitation de données qui tient de l'extension (des façons de voir admises sont appliquées ici et là; on en attend du connu, une confirmation de ce que l'on sait déjà) et donne, sans aucun doute, lieu à des réussites grâce à un savoir-faire et au plaisir retiré des variations. Paradoxalement le domaine littéraire se réduit et s'étend : c'est une seule et même qualité qui se nuance. Il n'est plus fait d'adjonctions et de découvertes (avec leur dose d'erreurs et d'hésitations), ni de métamorphoses (surgissement de résultats imprévus) ni d'élaborations du passé (mises en évidence d'éléments nouveaux) mais de leçons répétées, mercantilement précieuses (un public est à satisfaire) ou techniquement efficaces. Une stabilisation des acquis s'effectue qui a ses avantages, les recettes y sont de mieux en mieux

acceptées et employées, mais le "goût" diminue (il se conforme au succès, est injuste envers ses "vaincus" (les auteurs antérieurs à ses choix, les auteurs novateurs), il ne s'aventure ni ne s'élève, la vérité n'est plus son objectif.

Il ne s'agit pas de se laisser piéger par l'illusion qui conduit à penser que la période où l'on vit est décadente et qu'elle finit un processus. De tels jugements ne font pas avancer l'analyse. Point besoin non plus de s'aventurer vers des prophéties sur l'avenir incertain de la littérature française. Nous préférons au bilan l'étude des possibilités offertes par le mouvement créatif du XX^{ème} s. et poser que ces quatre voies s'ouvrent : que se passerait-il si le renouvellement se faisait par le bouleversement de la découverte, ou par l'emploi de la modification expérimentale, ou par la revisitation du passé, ou par l'exploitation des données? Vu que les quatre modes se produiront - mais en des proportions variées qui désignent une époque - , la connaissance des principales données de la littérature du XX^{ème} s. permet soit un peu de prospective, soit elle invite à des orientations liées à une prise de conscience. Par exemple, la quatrième voie, agréable par son irénisme, sa propension à la conciliation, est, à trop durer, inquiétante de devenir léthargique quoiqu'on sache qu'elle s'est, au cours de l'Histoire, produite souvent. Il faut donc se demander comment en sortir, comment l'on a pu en sortir. Danger de tous les temps aux multiples visages. Par analogie, il est juste d'affirmer que les autres possibilités présentent aussi des dangers. Un danger spécifique est inhérent aux autres voies, et s'il devenait majoritaire, il faudrait le redouter. Heureusement, comme tout processus, il porte en soi ce qui le détruit. A chaque époque donc de découvrir ce qui l'anéantit, ce point névralgique qui interrompt sa répétition et son extension. Le poète américain Ezra Pound (1887 -1975) déclare dans *A B C de la Littérature* (1933 - trad. fr. 1966) : " la littérature a été créée par les groupes de personnes suivantes: 1. Les inventeurs. Des hommes qui ont trouvé de nouveaux procédés, ou dont l'oeuvre constitue le premier exemple connu d'un nouveau procédé. 2. Les maîtres. Des hommes qui ont réuni un certain nombre de ces procédés, et qui les ont utilisés aussi bien ou mieux que les inventeurs. 3. Les vulgarisateurs. des hommes qui sont venus après les précédents, et qui n'ont pas fait aussi bien qu'eux. 4. Les bons écrivains mineurs. Des hommes qui ont eu la chance de naître à une époque faste de la littérature de leur pays, ou bien à une époque où certaine branche de la littérature "se portait bien". 5. Les hommes de lettres. C'est-à-dire ceux qui n'ont pas vraiment inventé quelque chose, mais qui se sont spécialisés dans un genre quelconque de littérature 6. Ceux qui font la mode. " E. Pound conseille alors d'apprendre à reconnaître les deux premières catégories si l'on veut savoir la valeur d'un livre. Plus que l'idée de décroissance, il nous paraît important de retenir de ces lignes l'idée d'"invention" : il y a des "inventeurs" en littérature (préfigurateurs et découvreurs), même si l'idée peut surprendre. Qu'inventent-ils donc? De nouveaux procédés? Le poète se trompe ou se laisse emporter par sa culture anglo-saxonne purement empiriste et utilitariste, à moins que "procédés" signifie un nouveau "rapport au réel". Il s'agit d'une façon d'interroger le monde et d'en obtenir certaines réponses. Le mystère littéraire est dans ces transformations ou nouveaux modes d'interrogation. Problématiques ou enveloppes nouvelles.

3) Il suffit de partir d'une expérience commune, la lecture de textes anciens, pour s'apercevoir de notre insensibilité ou d'un sentiment d'ennui pour des phrases qui ne sont pas fausses mais n'intéressent plus dans leurs agencements et relations. C'est moins le fait qu'elles soient connues ou devenues banales que la façon d'interroger le monde qui n'est plus appropriée. Elles paraissent comme discontinues, allant trop vite d'un point à un autre, sans les états intermédiaires que nous attendons. De longues périodes sont comme occupées par une problématique qui accapare l'expressivité littéraire. Prenons les poèmes d'Omar Khayam, et ceux d'Horace : tout tourne autour de la fuite du temps, du plaisir d'aimer, du bonheur qui passe, de la sagesse nécessaire à ces états commandés par le destin. C'est beau, cela se dit en mille et une manières, c'est un thème qui court sur plusieurs siècles mais l'interrogation qui anime ces réflexions est désuète, entrée en concurrence avec d'autres, nourrit la répétition, ne convient plus à ce que nous voudrions savoir de la réalité. Que le temps passe, qu'aimer soit important, n'a plus le même sens entre Ronsard et Proust. La description proustienne déploie ce qui est contigu : l'auteur d'autrefois pose côte à côte présent et passé, et dit sa nostalgie, l'auteur moderne recompose le temps intermédiaire et lui donne une épaisseur, s'interrogeant sur le mystère de sa constitution. Plus simplement encore, prenons le cas de l'homme et du destin : l'écrivain antique le dote d'un destin là où l'écrivain moderne narre comment il se compose un destin et l'accepte ou refuse. Les étapes intermédiaires sont comme absentes pour qui lit les vieux textes. En fait, c'est la problématique qui a changé et cela nous fait croire à des lacunes que nous pourrions combler.

Si cette impression est juste, l'envie est alors de savoir quelles problématiques se sont succédées. Le rôle des "inventeurs" par ailleurs se précise : ils seront ces hommes qui ouvrent de nouvelles interrogations et font surgir du réel un aspect inconnu et vrai (ils l'emprisonnent dans une nouvelle "enveloppe" et problématique). Pour quelques périodes, essayons, osons un repérage rapide, volontairement superficiel pour ne pas être dogmatique :

à la surface, l'écume n'est que mouvement de l'insaisissable, la vérité d'un parfum. Pour la littérature française, l'Antiquité gréco-romaine (prise en bloc!) a été marquée par la question du destin (individuel et collectif: "amor fati") et le Moyen-Age s'est tenu dans l'apparition du miraculeux (les infinies merveilles du monde; le merveilleux est-il au cours des existences? prenons pour exemple Perceval de Chrétien de Troyes) mais ces deux ensembles - unifiés pour les Lettres françaises qui se targuent d'en hériter - contiennent certainement plusieurs problématiques. C'est donc avec l'Humanisme, et surtout la Préciosité que s'ouvre une problématique typique de la littérature française: la Préciosité, fruit de l'Humanisme, fait du langage un instrument de libération (la réalité doit se plier à un ordre reconstruit; citons Melle de Scudéry et la Carte du tendre), le Classicisme opte pour l'analyse des effets et des causes (les mêmes causes produisent les mêmes effets, les passions et la raison rendent le monde éternel et universel; optons pour Candide de Voltaire), les époques autour de la révolution industrielle (moitié du XVIII et XIX^{ème} s.) se polarisent sur la jeunesse du monde ("jusqu'à présent maintenant" est la forme d'expression convenue, celle qui hante les esprits; lire l'introduction des Confessions de J. J. Rousseau), tandis que le XX^{ème} s., héritier des auteurs maudits de la seconde moitié du XIX^{ème} s., s'en tient à l'énigmaticité du monde et des êtres (forme labyrinthique prédominante) et le XXI^{ème} s. s'orientera vers le décalage spatio-temporel (trop tôt ici et trop tard là-bas, trop ici et trop peu là-bas: on y notera, à l'heure de la communication instantanée, combien les événements ne sont jamais synchrones, que l'attente se réalise ailleurs ou trop tard, que le couplage de lieux séparés et le découplage d'un lieu en deux plans séparés, sont nos réels, etc.). Les problématiques ont changé et changeront.

Ces points de vue, pour risqués qu'il soient, en vertu de tous les contre-exemples possibles et de la simplification qu'il représente, supposent que chaque problématique est comme un courant d'investissement intellectuel et affectif que différents objets arrêtent, c'est-à-dire qu'autour de ces derniers se créent des zones différenciées qui font la diversité d'une de ces longues périodes de l'activité littéraire. Le long terme inclut la multitude des changements locaux au sein d'une vaste et même question. Cela dépend des cultures car chacune privilégie certains faits, cela dépend d'une génération dont la mode surévalue un aspect, d'un individu qui choisira ce qui l'arrête dans la vie et lui impose une attention. Toutefois la problématique générale demeure. Cela donne envie de dresser des listes propres à des cultures (le paysage, la forêt, la mer, la rue, la femme, etc.) et laisse espérer des différences significatives entre cultures. Mais cela couvre un phénomène plus central: les littératures qui évoluent n'en finissent plus de devenir nationales, la littérature française se francise sans fin. Le passage d'une période à une autre, d'une problématique à une autre, est une chance (il y a des cultures qui n'en connaissent qu'une ou deux ou trois, à peine) mais a pour effet de remodeler une réalité qui reste la même (paysages, styles de vie, références): c'est un nouveau contour s'ajoutant à d'autres précédents qui spécifie du déjà-spécifié. La littérature se coupe de plus en plus d'une base commune - celle de l'humanité en soi peu délimitée - et renforce le trait, noircit le contour. Elle "nationalise" un espace plus fortement. Le paradoxe est encore là: plus elle devient, plus elle spécifie son public, plus elle se renouvelle, plus elle se sépare et sépare. Son universalité diminue mais cela s'accompagne d'une fascination (les hommes d'ailleurs voudront se lover en cette nouvelle identité) qui la rend parfois universelle.

Les cultures dont la littérature ne modifie pas la problématique sont moins bien protégées de l'extérieur. Leurs défenses immunitaires sont fragiles. Le grand vent de l'Histoire les balaie parce que la répétition parfois raffinée qui leur donne cet aspect si national ne les prévient pas contre une réalité grosse d'événements. Leurs cadres de pensée ne sont pas assez nombreux. L'effondrement des cultures traditionnelles a peut-être ici sa cause. Une culture qui a connu plusieurs problématiques peut toujours puiser à d'anciens modes de réflexion et les adapter à la situation nouvelle. Leur aspect national n'est pas unitaire mais pluriel. Ce n'est donc pas le pays qui est le plus typique qui est le plus national. Être typique vaut pour quelques déterminations, être national correspond à plusieurs spécifications superposées qui font qu'on y entre par plusieurs accès et qui font aussi que l'on ne sait pas par quelles voies y accéder. On conçoit donc que la Littérature participe à ce travail de toute activité intellectuelle d'interroger le monde selon des critères qui agissent sur nos représentations. Le monde surgit grâce aussi à ses agissements spécifiant. Elle organise une aire et lui assure sa survie en tant qu'entité, alors qu'elle la rend plus différente, moins apte à se mêler à l'indifférenciation plus commode et générale. Cela ressemble à un processus biologique: plus d'organes complexes, autant d'avantages mais aussi moins de symbiose, moins d'adhérence à l'ensemble des conditions. Une mousse s'adapte mieux qu'une rose: la rose parfume le jardin.

Notre littérature française - une des plus spécifiques du monde en raison de son esprit analytique - a connu dans la seconde moitié du XIX^{ème} s. un très fort renouvellement créatif. Les noms de Flaubert, de Rimbaud, de Baudelaire sont comme les équivalents de Monet, de Cézanne en peinture. Une problématique nouvelle s'est mise en place qui interrogeait la réalité avec des préoccupations inconnues qui se sont épanouies au XX^{ème} s.

Le rôle de l'art n'a plus été le même à partir de ce moment. L'on comprend les réticences et l'incompréhension qui ont entouré ces "inventeurs" si l'on les place dans la perspective d'un changement de problématique, un de ces changements qui affectent de longues périodes. En face d'eux trônaient les tenants du naturalisme (E. Zola, Maupassant) qui gauchissaient leurs résultats ou les ignoraient. Les auteurs du XX^{ème} s. qui ont suivi n'ont pas seulement utilisé les procédés de ces novateurs, ils ont déployé ce que leur invention autorisait. Et c'est une des façons du coup de mieux la comprendre. Quelque chose de nouveau, qui tenait de la vie, pour aussi imprécis que soient ces termes, trouvait l'occasion de surgir et de faire surgir des talents. Il existe donc un point de départ qui oriente la créativité pendant tout le XX^{ème} s. et plus, tant qu'une autre problématique ne l'emportera pas. Un siècle et demi paraît être l'intervalle d'une période pour une problématique, le "long terme" adéquat. Humanisme-Préciosité (1530-1680) ; Classicisme (1650-1800) ; l'Âge des révolutions (1750-1914) ; le Modernisme (1850-2000) : chaque fois un siècle et demi, environ, avec un temps de chevauchement où l'ancienne problématique domine et la nouvelle est secrète.

Ce regard placé sur le long terme n'est pas une approximation de l'histoire littéraire (infiniment précise) mais la recherche des principales articulations, celles qui fondent une nouvelle interrogation du réel. Les concepts n'existent pas en littérature ni les théories et les systèmes explicatifs. Mais il existe des prises de position, une représentation imaginaire et affective de ce que peut être le monde qui fonctionne comme un substrat sur lequel s'appuyer, dont on teste la consistance. "Si le monde n'était que cela", est le point de départ d'une nouvelle problématique, non que toute intuition soit bonne mais seulement l'intuition qui établit que la réalité est une propagation. La réalité n'est pas découverte de sa constitution matérielle mais de son caractère invasif. A l'âge précieux l'on découvre qu'elle est une immensité à agencer, à l'âge classique qu'elle comporte des vertus universelles, à l'âge des révolutions qu'elle peut être jeune, à l'âge moderniste qu'elle est énigmatique. Il n'y a pas de lien entre les problématiques mais un point commun ; la vertu prêtée au réel, c'est une valeur propagatrice (toute la réalité peut ainsi être saisie et utilisée). Il est même certain que la réalité possède ces qualités ou s'ouvre à ces devenir. Imaginer qu'une fin à ce processus soit possible est insensé. De nouvelles harmoniques entre des séries d'éléments du réel feront surgir d'incessantes problématiques. On voit par là que s'adonner à une seule est une privation, comme oublier les anciennes. Une problématique ne nie pas la précédente, elle part d'ailleurs, mais recoupe des domaines enrichis pas ces angles d'attaque divers que furent d'autres problématiques. Il doit y avoir aussi des affinités ponctuelles en certains domaines qui les mettent en résonance.

4) *Alors comment s'effectuent ces quatre voies à l'intérieur d'une période, à l'intérieur de ces périodes ? Le XX^{ème} s. y répond facilement et tel sera l'enjeu de ce travail.

a) Certains auteurs - nommons Proust, Céline, Malraux (et E. A. Poë comme lointain prédécesseur) - sont de ces inventeurs qui optent pour l'emploi que l'on peut faire de l'énigmaticité, comme s'ils se portaient précisément là où il faut inventer, augmenter, compléter l'enveloppe nouvelle en cours, l'édifiant pour faire de leur oeuvre le "prolongement-solution" qu'elle nécessite. Ainsi, l'introspection n'y est pas un regard porté pour comprendre l'intérieur des êtres (espace de l'ancienne problématique, romantisme des changements) mais le déclenchement simultané d'intentionnalités parasites et obsessionnelles, jusque là retenues à l'état de potentialités ne s'exprimant pas. Tout ce que nous projetons est devenu la vraie image d'une réalité confuse et inextricable. On ne peut cantonner ces auteurs à un simple procédé d'écriture : la longue phrase proustienne et les discontinuités céliniennes. Le procédé est le moyen utilisé pour rendre compte de l'invention, le moyen aussi d'accéder à la découverte. Cette première voie qui conforte et développe la problématique de l'énigmaticité (que puis-je atteindre des êtres et des choses?) n'a rien à voir avec la définition de "genre" romanesque, fidèle écho des choses qui changent (prise de conscience comme fait social nouveau : cela rend compte de la problématique du changement ou jeunesse du monde.). L'inventeur se joue des genres parce que modifier une catégorie n'est pas son fait, mais il est de son tracé d'interroger la réalité avec un style et un imaginaire qui n'ont pas cours. Il a souvent des prédécesseurs : Flaubert refuse les propositions des naturalistes qui font du roman un genre sociologique. Ce refus n'était autre que l'indice d'un désintéret pour une problématique vieillissante.

b) D'autres auteurs - par exemple, Beckett, Michaux - opèrent par mutations. L'inconnu provient moins d'une découverte que d'une perturbation du champ littéraire. Les fonctions habituelles de la littérature sont tant modifiées que le renouvellement créatif trouve de quoi se produire. La relation auteur-public, les effets de réel, les convenances de l'échange subissent une métamorphose troublante, toute aussi liée à la problématique générale de l'énigmaticité, mais opérant sur la dénonciation des règles de fonctionnement. Il en résulte que le "connu" disparaît dans une incertitude grandissante et que ce résultat forme la part créée par de tels auteurs. Ils

ont su créer ce trouble, ils ont su l'amener à être, ils fournissent des oeuvres originales. Ce qui les distingue des inventeurs, c'est que ces derniers fondent un substrat là où ils ruinent tout substrat, le déforment de l'intérieur, en notent les insuffisances et les fausses solidités. Le renouvellement créatif passe aussi par eux, leur doute n'étant pas stérile mais nécessaire à de nouvelles transparences. Montrer ce qui d'ordinaire sert à faire voir, disséquer ce qui est instrument (mots, lieux, situation historique, etc.) détruit notre certitude et donne une image du monde qui est au mieux poreuse, faite de gouffres surtout. Il se crée donc par ce dérèglement des ébranlements novateurs.

c) D'autres - Breton, Claudel, - renouvellent la littérature par revisitation du passé selon une méthode si particulière que l'imprévu en surgit. Ces auteurs ont une "clef" qui leur ouvre les tiroirs secrets d'autrefois et sans être historiens, grâce à leur art, en tirent de quoi alimenter leur création, de quoi relire ces époques, de quoi renouveler notre conception des siècles passés comme de notre époque. Car ce n'est pas tant une résurrection du passé qui est leur projet ni une justification de leurs théories que l'occasion de créer du passé et du présent. Aucune peinture précise de jadis, aucune inspiration ou évocation, mais une obligation : ce personnage d'autrefois est présent, il occupe l'actualité, il s'inscrit dans le paysage contemporain avec la même évidence que s'il vivait en ce moment. Claudel écrit sur Ch. Colomb, Breton sur Lautréamont, non pour les évoquer et venger leur mémoire mais pour les imposer comme réels à leurs contemporains. Il y a, dans cette démarche, respect pour la problématique centrale : le passé n'est pas passé, il aspire à être, ses fantômes sont visibles et actifs, leur temps se couple au nôtre de façon étrange, mais puissante. C'est une autre source du renouvellement créatif parce que ces surgissements peuplent de leurs ombres grandioses l'horizon de nos imaginaires. On est loin de la reconstitution historique, de la réhabilitation. Revisitation est le terme qui convient : une puissance vient nous rendre visite grâce aux services de l'auteur-medium.

d) La quatrième voie ou celle de l'exploitation des découvertes faites par les trois voies est à objectiver. Il serait facile de l'encenser ou de la condamner mais comment ne pas voir que les trois précédentes sont aussi risibles (les échecs y existent) ? L'affaire n'est pas de porter un jugement mais de considérer ce que l'on gagne à emprunter une voie ou une autre. Question de devenir, de possibilités offertes. Les épigones ont leur mot à dire, la stabilisation des acquis qu'ils favorisent a sa raison d'être, même si le risque de l'endormissement est évident. C'est la fin d'une période qui s'annonce et ce qu'il faut regarder c'est en quoi ils gênent l'apparition d'une autre problématique. Car améliorer les approches que les créateurs des trois autres voies n'ont souvent pas pu achever, les appliquer et impliquer dans différentes autres occasions, sont des hommages rendus à ces hommes exceptionnels, et le moyen de manifester la fécondité de leurs créations. Une vraie oeuvre pourrait être celle que l'on veut continuer, celle où l'on voudrait écrire un chapitre, bien plus que celle que l'on classe au musée. Bien des écrivains (Saint-John Perse, R. Char, J. Gracq) adoptent cette attitude avec raison et un grand talent. Le problème est qu'une foule d'épigones assez chanceux (puisqu'ils ont déjà un public constitué et habitué à leurs constructions) accapare le champ littéraire à l'instant même où se prépare l'autre problématique. La divergence intellectuelle et matérielle entre Chénier et Delille, entre Rimbaud et Zola illustre ce point. Les novateurs n'ont pas de place. On pensera avec justesse que la satisfaction des uns a pu anéantir les prémisses d'une nouvelle problématique. Germes avortés pour des cultures ne se renouvelant plus. Comprendons bien l'enjeu : si Zola est moins "novateur" que Rimbaud, son génie reste entier, il a su pousser à l'extrême la leçon balzacienne et sa puissance est colossale. Cas d'un épigone surclassant ou égalant ses maîtres, dirions-nous. Mais il n'inaugure rien, il ne saisit pas l'esprit de la nouvelle problématique. Que comprend-il à l'oeuvre de son ami Cézanne? Il reste donc à émettre un vu pieux : puisque le devant de la scène est dans ces fins d'époque occupé, à chacun d'avoir envie d'autre chose et de l'amener à exister.

Nous y sommes puisque nous vivons la fin d'un long terme commencé secrètement dans la seconde moitié du XIXème s. Plusieurs faits le prouveraient, en particulier l'émergence de cette problématique que nous appelons "décalage" : le monde qui se livre à nous grâce aux media dans un éternel présent nous reste insaisissable quant à la réalisation des événements qui se conjoignent à leur guise. Leur cohérence est dans un perpétuel décalage où l'un aurait pu être la solution de l'autre, où l'attente et le regret jouent à cache cache. Nous nous expliquerons plus loin sur cette question. La chanson (Le tourbillon de la vie) dit : " On s'est connu/ On s'est reconnu/ On s'est perdu de vue/ On s'est retrouvé/ On s'est reperdu ..."

CHAPITRE UN

Le XXème siècle littéraire

L'historien sait faire commencer ce siècle. Il propose comme point de départ la guerre de 14-18. Y-a-t-il une différence entre 14 et 18 ? En fait, cette guerre est une "première", elle fonde un événement qui n'avait point eu lieu : une guerre mondiale où par voie d'entraînement de nombreuses nations ont eu à se ranger dans un des deux camps. D'Est en Ouest, du Nord au Sud, le conflit allait chercher ses ressources matérielles et humaines, les mobiliser pour les détruire. Cet aspect invasif n'est pas le seul qui décide pour donner à ces dates une importance capitale. Autrefois l'historien athénien avait montré que la guerre entre athéniens et lacédémoniens, dite guerre du Péloponèse, avait à l'intérieur du monde méditerranéen été aussi une guerre globale, où tout le monde connu (oikouménè) s'était trouvé engagé. Le résultat fut un affaiblissement des belligérants (comme 14-18 marque l'épuisement des nations européennes et le surgissement des Etats Unis et de l'URSS) mais les mutations sociales, économiques et mentales sont telles que la première guerre mondiale est vraiment un événement qui ébranle tout de la vie humaine. Parmi les conséquences intellectuelles immédiates, on citera :

- le doute qui saisit les esprits les plus lucides devant le progrès technique et machinique (ses forces destructrices sont systématiques et globales : on s'éloigne de l'univers de J. Verne) ;
- l'importance naissante des mass media dans la mobilisation de chacun et dans l'édification de croyances collectives immédiates et éphémères ;
- l'individualisme moderne qui accorde à chacun un destin unique et refuse la notion de sacrifice (l'égalité de situation dans les tranchées, le caractère massif de la mort réduisent l'héroïsme à une affaire de chance ; le sacrifice pour la patrie interdit que l'on se sacrifie encore au niveau du travail - revendications salariales en puissance - et de la famille - le droit au bonheur est pour tous -) ;
- la place prise par les femmes dans la société qui impose de redéfinir leurs droits et pouvoirs.

Ces aspects, souvent en germe en 14-18, vont se déployer dans le temps et fonder la modernité : l'homme y est seul mais sujet à l'envoûtement collectif, désacralisé mais crédule, adepte du bonheur et de la paix mais prêt à tout pour les acquérir.

On peut donc décentement adopter ces dates pour l'entrée dans le XXème siècle.

Qu'en est-il pour la fin du XXème siècle? Vu que le début ne correspond pas à 1900, on comprendra que le faire s'arrêter en l'an 2000 est peut-être illusoire. La chute du mur de Berlin en 1989 a été proposée parce qu'elle symbolise la fin de la division du monde en deux blocs (capitaliste et communiste), l'ouverture des frontières pour une mondialisation des échanges économiques, la victoire de l'économisme sur l'idéologique et le politique. Mais d'autres dates seraient valables comme le clonage de Dolly (une brebis en attendant l'homme), la souris de l'ordinateur (Invention du macintosh), la découverte de planètes autour de Ursa major, etc. Ce sont des dates pour un événement qui ne vient pas, qui ne crée pas vraiment un "avant" et un "après" car elles sont seulement des possibilités nouvelles à ce qui existait plus ou moins déjà. Elles étendent des propriétés déjà admises et n'influent point nos représentations du monde et de l'existence. Même le clonage paraît une éventualité de reproduction, idée à laquelle la fécondation in vitro nous prépare.

Alors 2000? Fêté de tous côtés, alors que tout le monde s'accorde pour dire qu'il s'agit d'une convention, 2000 a l'immense avantage de sa neutralité. C'est une date "creuse", on y célèbre le fait qu'il ne se passe rien et qu'il ne peut rien se passer. Voilà de quoi faire l'unanimité. Date ni religieuse, ni historique (aucune victoire sur quiconque) ni politique ni scientifique (le calcul donne 2001 pour entrer dans le millénaire), elle charme chacun pour son absence de sens. C'est un pur signifiant sans signifié, et cela annonce, qui sait, un siècle nouveau, délesté du poids des significations, libre des philosophies et des systèmes qui ont occupé le champ du XXème siècle, libéré de toute interprétation et foncièrement vide. Les événements futurs seront sans résonance à l'instar de l'an 2000 qui en inaugure la série, il y aura sans doute beaucoup de fêtes. Le Spectacle est au rendez-vous.

L'Histoire littéraire :

Entre ces dates (1918-2000), l'Histoire littéraire s'inscrit-elle? Plusieurs positions s'offrent :

- la première convient qu'il existe un parallélisme assez étroit entre le mouvement historique (la société et ses événements) et la créativité littéraire, voire artistique. On dira d'une oeuvre qu'elle est des années 68, en référence avec la révolution des étudiants de mai 1968, parce qu'un lien net s'établit entre le bouleversement social et la contestation que l'oeuvre exprime. Un va-et-vient incessant entre événements et créations sert de lecture pour comprendre ou illustre les deux plans. C'est une façon de faire courante, commode, qui associe à la

fiction l'avantage d'un ancrage dans le réel. Il est à noter que l'habitude privilégie les événements historiques violents (guerres, révolutions, conflits) aux faits économiques (le krach bousier de 29, le premier choc pétrolier, etc., servent peu à définir une relation avec le domaine artistique), ce qui prouverait que le réel choisi est plus "imaginaire" (enjeu politique) que matériel (l'argent). La Littérature se trouve gratifiée de la propriété de définir une époque, ses désirs, d'en dire les aspects primordiaux, de vivre au rythme de son temps.

- la deuxième position soutient que les deux plans sont séparés, que l'Histoire mène son train et la Littérature le sien. Il existe une réelle autonomie de la vie littéraire qui se fait peu ou pas l'écho de la vie sociale dans tous ses états parce que les problèmes qui sont les siens sont liés à des préoccupations internes à l'instar de ce qui a lieu dans les sciences où l'on verrait mal la relation qui existerait entre l'invention d'une formule mathématique et un conflit politique. S'il existe des rapprochements, cela tient du coup de chance, du malentendu, du gauchissement de sens. La Littérature parle de soi, et ne peut se confondre avec de l'histoire ou de la sociologie.

Cette position implique donc la méfiance envers les dates qui ouvrent et ferment le XXème siècle. Il est vrai que dans les années 1900 une véritable révolution artistique s'est emparée de Paris (futurisme, adoption du vers libre, et conjointement dans l'art, cubisme, art nouveau, fauvisme, etc.) qui se dissocie du bouleversement de 14-18, preuve d'un total décalage entre les plans historiques et littéraires. Il est exact qu'une problématique, comme nous l'avons définie, a une durée d'un siècle et demi (long terme), et traverse les épisodes historiques, mais la dernière phase, celle où une problématique se double de l'apparition d'une autre qui tente de la remplacer, trouve son accomplissement dans un fait historique qui l'installe dominante. En ce sens, 1918 reste la date qui donne raison aux efforts novateurs de la fin du XIXème et du début du XXème siècle. C'est pourquoi il faut parler de convergences plus que d'une autonomie radicale. Et il en est de même pour les découvertes scientifiques.

- la troisième position établit que l'activité littéraire a une fonction au sein de la vie sociale, qu'elle est une entreprise de saisie et de fabrication du réel. Elle a sa part (même minime) de responsabilité dans l'existence des événements historiques et dans notre relation au monde (entre son activité et celle de la société, se trouve une zone intermédiaire, imaginaire et symbolique, qui sert de relai). Ni reflet d'une époque ni indépendante d'elle, la Littérature agit sur la réalité, en révèle les secrets, propose ses écrans de lecture, rend attentif à certains aspects du monde. Elle les rend intéressants, dignes d'un discours, visibles à nos regards. L'exemple le plus simple est celui de la visite d'un lieu par un écrivain qui le transforme en un lieu de destination de voyage puis de tourisme (il suffit de penser à la côte d'Azur dont nul voyageur ne vante la beauté avant l'arrivée, fin XVIIIème siècle, de Thomas Smolett, excentrique écossais malade des bronches et des nombreux artistes du début du siècle - Signac, Picasso, Colette, P. Morand - qui s'y installent) mais d'autres exemples s'offrent où l'on voit comment elle oriente les attentions et organise une densité réaliste : le monde ouvrier, celui de l'adolescence, la marginalité sexuelle, la lutte pour la démocratie, l'aviation, etc.

Opter pour inclure cette activité entre deux dates 1918 et 2000 veut dire qu'elle a sa part de responsabilité dans ces deux événements, soit qu'elle les fasse comprendre et réussisse à polariser notre attention, soit qu'elle ait eu à en fabriquer une partie. Il faut aussi opter pour l'idée qu'elle a privilégié ces événements par rapport à d'autres. C'est plus délicat à adopter. En fait, c'est moins la discontinuité des événements qui intéresse l'entreprise littéraire que leur caractère conséquentiel : à partir de là, de cet épisode, de ce fait, il est nécessaire d'en comprendre la nature unique et d'en tirer les conséquences. Céline comme Breton ont fait la guerre de 14-18, ils savent que la folie est chose humaine : il y a lieu d'en décrire la puissance. Proust la saisit comme la fin d'un monde aristocratique qu'il a connu. Quant à 2000, l'inconséquence littéraire de notre temps peut s'accorder avec un événement creux. On peut donc accepter ces deux limites temporelles comme deux "pics" entre lesquels d'autres sommets s'intercalent qui en reçoivent l'ombre.

Les principaux mouvements/ Auteurs isolés :

Le classement chronologique des principaux mouvements littéraires et des écrivains isolés (n'appartenant à aucun groupe) suppose d'adopter comme référence la période de la parution de leurs écrits. On imagine ce moment comme celui de la plus grande célébrité auprès du public, et celui où les talents de la plupart des écrivains s'agrègent autour. Mais cela peut ne pas être le cas.

Pour les écrivains isolés d'importance capitale, l'on adopte aussi la parution de leurs oeuvres, même si le succès est venu après coup, et l'on estime que leur succès auprès des écrivains et du public est concomitant à cette parution.

Ces conventions sont fâcheuses et confuses car l'on mélange trois plans : le succès d'une oeuvre dans un public, l'importance d'une oeuvre dans une série d'autres oeuvres, la valeur universelle d'un oeuvre indépendamment d'un contexte historique et culturel. Un ouvrage essentiel peut être immédiatement célèbre, reconnu seulement par ses pairs, devenir célèbre bien des années après. L'influence de Proust est postérieure à sa vie, les tirages des ouvrages surréalistes sont faibles par rapport à la littérature officielle et admise mais on les situera entre 1920-1930, dates de leurs parutions. On oblitère ainsi le goût du public, comme le temps de leur réelle influence sur les esprits, on considère par un raccourci historique que la consécration que chacun finira par accorder s'assemble autour de la date de publication.

Il faudrait construire trois colonnes datées : l'une celle des succès grand public, l'autre celle des admirations éclairées, la troisième celle des consécration ad vitam eternam. On verrait quand une oeuvre entre dans une colonne, à quelle date, par quelle colonne et quand elle en sort, ou bien quand elle n'y entre jamais. L'on verrait ainsi comment le succès acquis par un oeuvre entraîne à sa suite d'autres oeuvres d'une semblable obédience.

Cependant, en se basant sur cette donnée objective qu'est une date de parution (en général celle de l'oeuvre la plus marquante), et avec le recul historique qui, sous réserve d'erreur, ne garde que l'essentiel, on obtient une image de l'histoire littéraire qui rend compte de ce qui a marqué une époque comme de ce qui aurait dû la marquer. C'est ce produit curieux qui fonde notre appréciation : on exclut l'oeuvre à succès qui ne valait rien, on retient l'oeuvre à succès qui valait quelque chose, mais on ajoute l'oeuvre sans succès qui valait beaucoup. Par exemple, dans les années 1920-1930, on garde Céline (succès valable), le surréalisme (mouvement à succès relatif mais valable), et Proust (faible succès immédiat mais valeur importante). Correction évidente typique de l'histoire littéraire. Chronologie réparatrice des oublis et rectificative des encensements.

Classement rapide (sous un titre consacré ou non, on regroupe des auteurs proches par les préoccupations, indépendamment du fait qu'ils ont été ou non dans un mouvement ; les datations ignorent la longévité de certains écrivains mais les placent dans une génération) :

a) l'entre deux guerres :

- les lettrés : Claudel, Valéry, Gide, Proust, Romain Rolland, Giraudoux
- les engagés : Céline, Drieu la Rochelle, Bernanos, Saint Exupéry, Malraux, Bernanos
- les surréalistes : Breton, Eluard, Aragon, Desnos

b) L'après guerre :

- les existentialistes : Sartre, Camus, Vian, Beckett, Ionesco, Sagan
- les poètes de l'Etre : Saint John Perse, Char, Bonnefoy, Jaccottet
- les égarés : Gracq, Yourcenar, Michaux
- le Nouveau Roman: Robbe Grillet, Sarraute, Cl. Simon
- les freudo-nietzschéens : Bataille, Leiris, Klossovski

c) avant et après Mai 68 :

- Tel Quel : Sollers, Faye, Kristeva
- Oulipo : Queneau, Perec, Le Lionnais, Roubaud
- les non-politiques : Tournier, Modiano, Cohen, Cioran, Le Clézio

d) les années Mitterrand (1980-1990) :

- Orsenna, Semprun, Quignard, Bianciotti, Echenoz

Conclusion:

Il existe une vraie difficulté à écrire une histoire de la Littérature : les événements historiques y ont une durée imaginaire, fictive qui déborde les cadres d'une simple représentation historique. A la fois proche de son temps dont elle paraît le reflet, elle s'en absente pour des affrontements internes, elle détourne l'attention de la réalité ou l'oriente vers ce qu'elle voit et qui nous est encore invisible.

Il existe aussi des filiations qui rendent les classements chronologiques inutiles et incertains, mais il ressort que la Littérature française du XXème siècle use d'une problématique qui s'impose après guerre. La multitude de talents le prouverait. Après une phase d'invention cachée (fin XIXème s.) puis ouverte et combative (l'entre

deux-guerres), on assiste au triomphe de cette interrogation spéculative (l'énigmaticité du monde) dans l'après-guerre. Un étiolement s'observe ensuite, visible au fait qu'aucun groupe ne se constitue (le groupe se fait dans les phases de combat), que les choses sont dites et de mieux en mieux. L'abondance des auteurs, la qualité de leurs travaux, l'adhésion du public sont les signes d'une stabilisation des acquis.

CHAPITRE DEUX

L'énigmaticité

Devant une ville moderne, immense, avaleuse d'hommes, de terres, monstrueuse de démesure, nous restons interdits. Cela paraît si grand, à une autre échelle, phénomène si incontrôlable, que nous n'arrivons plus à penser et que nous adhérons à l'idée d'une totalité énigmatique. Certainement la raison en est dans nos cadres cognitifs, historiques, dans notre représentation imaginaire que nous nous faisons de la ville d'après notre éducation ou l'histoire de notre pays: ils ne sont plus adaptés. De même, l'accumulation de connaissances depuis la révolution industrielle a provoqué ce même sentiment de perte, et de désolation devant un univers trop grand, sans cesse agrandi par nos moyens de compréhension. Les cadres traditionnels d'interprétation, mis à mal, rendus désuets, ne servent plus à endiguer son énergie et sa soif d'explication. L'énigmaticité devient alors la caractéristique la plus forte que ressent et exprime l'homme du XX^{ème} s. La littérature s'en fait le témoin avec des auteurs qui inaugurent cette nouvelle voie.

L'énigmaticité ne signifie pas le "mystérieux" (région insondable, réservée à la divinité ; événements inexplicables laissés aux mages) mais l'interrogation du sphinx. Tout semble une question posée de façon à tromper, à empêcher la réponse, pour un enjeu illusoire et vain. Celui qui a la réponse n'est pas gratifié d'une récompense mais d'une plus grande solitude ; celui qui n'a pas la réponse sait qu'à la chercher il se perd dans un dédale et s'il le fait, c'est avec l'espoir de ne pas en sortir ; celui qui n'est pas interrogé s'invente un interrogateur ; celui qui pose la question n'attend aucune réponse. Beaucoup vivent indifférents à une interrogation qui leur serait adressée.

Fidèle à notre conception qu'il y a des inventeurs en Littérature, non pas parce qu'ils inventent un nouveau procédé mais parce qu'ils engagent une nouvelle problématique enveloppante, souvent à leurs dépens, nous commencerons par l'étude de l'oeuvre d'Edgar Allan Poe. Traduit par Baudelaire, il nous est devenu un écrivain français beaucoup plus qu'il n'y paraît. Il fait figure de prédécesseur. Avec lui et d'autres ultérieurs qui renforceront les traits, le pourtour de cette problématique fondée sur l'énigmaticité se dessine.

Eléments biographiques (Poe) :

Né en 1809 à Boston, abandonné par son père, orphelin de mère à l'âge de 2 ans, adopté par une riche famille de Richmond, lycéen en Ecosse et à Londres, étudiant à l'Université de Virginie, à tout jamais fâché avec son père adoptif en 1827 (il a 18 ans), engagé à West Point puis expulsé, aidé par sa tante à Baltimore, épousant sa cousine Virginia à peine âgée de 13 ans (1835), il connaît quelques succès pour les nouvelles qu'il publie dans des journaux ou des revues ; en 1845 il publie son poème Le Corbeau qui le rend célèbre ; son goût pour l'alcool ne cesse de le déstabiliser ; en 1847 Virginia meurt ; en 1849, il est retrouvé ivre dans le ruisseau d'une rue de Baltimore après être allé à New York (en pleine période électorale) et meurt peu après (le 7 octobre).

En 1852 Baudelaire commence la traduction de ses uvres en français.

Plusieurs contresens sont possibles quant aux ouvrages de cet écrivain : salué comme un maître du fantastique, du roman noir, il pourrait être considéré comme un tenant du romantisme. Ce courant - en contradiction avec les idéaux rationalistes de la Révolution française - né en Angleterre et en Allemagne, avait mis à l'honneur le rêve, la rêverie, et l'imagination. Le fantastique ou l'entrée du surnaturel dans la vie réelle fait donc partie de la composante romantique : châteaux hantés, monstres inquiétants, troubles de la perception, univers "gothique" Il se peut qu'Edgar Poe soit au début proche de cette mode mais très vite il se veut parodique quant à ces effets d'effroi facile. Ses personnages sont moins des châtelains que des hommes communs, le recours aux fantômes est refusé (dans La Chute de la maison Usher, le fantôme est en fait une femme enterrée vivante par erreur), le surnaturel est de l'ordre de la spéculation philosophique.

Que voit en lui son meilleur lecteur, Ch. Baudelaire? Ce dernier aussi s'écarte du romantisme, et voit dans la poésie non pas le moyen d'exprimer des sentiments personnels jusque là inédits mais un instrument de compréhension d'un monde insaisissable. Dans le romantisme, comme dans tous les mouvements de cette période où la problématique est "la jeunesse du monde", il y a toujours un "avant" et un "après", un événement qui sépare ces deux versants (la disparition de l'être aimé par exemple), et le langage en raconte la bipolarité. Avec Baudelaire et Poe, un nouvel enjeu se prépare : tous deux, déjà, optent pour des processus (de décomposition, de chute, de vertige ou de fuite) parce que tout processus est en soi sujet d'étrangetés, tous deux pensent que leur art est le seul moyen d'atteindre une vérité concernant la vie ou le monde parce que l'art seul permet de simuler de l'intérieur le vivant, tous deux s'interrogent sur ce pouvoir de créer qui est le propre du poète (pourquoi et comment crée-t-on?) et dont tout se mesure à l'aune du mystérieux. Leur connivence est loin d'être seulement négative (basée sur l'incompréhension qui les entoure), elle se fonde sur une perspective commune (déplacement des centres d'intérêt) : l'art ayant une fonction heuristique bien plus que descriptive ou argumentative, que peut-on comprendre, par exemple, de cette disposition cérébrale qu'est l'invention? N'est-ce pas la plus énigmatique qui soit ?

Qui inventera la machine à inventer, qui découvrira le processus à découvrir?

Cette question est nettement posée chez E. Poe. Elle ne cesse de le hanter. Dans deux nouvelles "Le Double assassinat de la rue Morgue," et "La Lettre volée", il invente le personnage du détective : Auguste Dupin est un français dont les capacités d'observation, d'analyse et de déduction sont étonnantes. Cet homme, amoureux de la nuit, lettré et poète, logicien ou mathématicien, connaît de graves crises de désespoir lorsque la réalité est régulière mais vibre de tout son être en présence de mystères qu'il ne songe à résoudre que par son intelligence. Dans le Double Assassinat, apparaît le thème de la pièce close dans laquelle un crime a été commis (située à un étage élevé, fermée de l'intérieur, cette pièce est un défi au bon sens) mais Dupin découvre que le meurtrier est un singe, seul apte à escalader une façade. Dans La Lettre volée, un ministre exerce un chantage sur une femme de la famille royale au moyen d'une lettre qu'il détient et qu'il faudrait lui restituer (des policiers s'y emploient en vain) mais au lieu de la cacher, le ministre l'a mise sur son bureau, en évidence : seul Dupin sait voir ce qui est sous les yeux de tous. Nous sommes à l'origine de "roman policier" et il faut considérer E. Poe comme l'inventeur de ce nouveau genre littéraire. L'enquête domine la narration au sens où la réalité opaque nécessite l'intervention de l'esprit humain si l'on veut la comprendre. Enquêter sur le monde n'aboutit pas à faire une enquête sur son identité ; rien à voir avec dipe que par erreur on nomme parfois "premier roman policier" ; Dupin n'a que faire de sa famille, de son moi, de ses pulsions ; ce qui l'intéresse c'est l'enquête sur les possibilités cérébrales de l'homme ; il convient avec lui même de se glisser dans le cerveau des autres et de reconstruire le déroulement de leurs pensées. Quant au monde, il est réduit à un champ limité d'expérimentation (une pièce close), ce qui rend compte de son mystère total.

Le personnage de Dupin aura une descendance célèbre (Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Maigret), de même que ces nouvelles initieront les enquêtes policières mais ce serait un contresens de ne voir que cela dans le message de Poe : il y a chez lui une volonté de modifier le rapport entre le sujet pensant et le monde objectif. Une autre nouvelle "Le Scarabée d'or" permettra de faire comprendre ce projet : quoi de plus banal qu'une chasse au trésor ! Sur une plage, le héros découvre un vieux papier sur lequel il décide, plus tard, de dessiner un scarabée mais en approchant le papier de la flamme de sa bougie surgissent lettres et chiffres. Leur lent décriptage le conduit à la découverte des indices nécessaires pour le repérage d'un trésor. Ce qui compte ce n'est pas le but (banalité du trésor) mais l'investigation, l'association du hasard et de la déduction, la quête au milieu d'indices à moitié effacés et qu'il faut reconstruire. On en conclut qu'il s'agit d'une image de la vie, que nous sommes tous en présence d'indices que nous avons du mal à associer et que nous remarquons à peine, que le monde nous est donné pour que nous l'assemblions et lui donnions un sens.

Ces nouvelles - et les autres - mettent sur la voie de cette nouvelle problématique qui fonde la créativité du XXème s. Au milieu du XIXème s., relayé par Baudelaire, Mallarmé, Valéry, E. Poe invente un questionnement qui dominera toute la créativité du XXème s. Il est normal qu'il ait été si peu considéré en son temps parce que le public n'avait pas les catégories mentales et esthétiques utiles à sa démarche. Comment mieux définir cette problématique? Il suffit de citer trois autres uvres de cet auteur.

La première Les Aventures d'A. G. Pym est un roman de la mer : un jeune homme s'embarque en clandestin sur un navire dont l'équipage se révolte, qui se retourne sur sa coque, et dérive pendant des jours et des jours vers le

pôle sud (on assiste même à une scène de cannibalisme : la soif est si grande qu'un marin est tué pour boire son sang). Le bateau poursuit sa course et passe à travers un continent blanc (ce mot est répété). On imaginait alors qu'il existait un canal souterrain reliant le pôle nord et le pôle sud. C'est par ce canal que le bateau disparaît. Là encore, sous le couvert de l'aventure et de la fiction, E. Poe décrit le fait que le monde n'est qu'une "courbure spatio-temporelle" : nous sommes à l'intérieur d'un maëlstrom, d'un puits d'attraction où les choses ont une certaine consistance momentanée, qu'elles doivent leur forme à des dynamismes cachés. Il utilise les données de la science mais les illumine de ses intuitions poétiques, c'est-à-dire que l'imagination devient une faculté cognitive aussi importante que la raison parce qu'elle peut donner des images et des analogies si on la force. La raison mesure, ordonne, l'imagination saisit des totalités, ou pour dire autrement et selon la belle formule, le poète invente des mondes que le mathématicien calcule.

La deuxième oeuvre est un poème Le Corbeau. La traduction française est due à S. Mallarmé. Dix huit strophes narrant comment un corbeau répétant "Jamais plus" apparaît au poète souffrant de la mort de celle qu'il aime. Mais il ne s'agit pas d'une élégie, d'un poème de deuil, car l'auteur nous y décrit comment son esprit travaille pour inventer, comment les idées se forment et surgissent, comment elles se parasitent et naissent de tensions les opposant. Peu porté à croire que nos idées se créent par combinaison (mélange systématique d'éléments tout faits), il privilégie les associations instables et donne au corbeau le rôle de l'abîme d'où l'idée se prépare et risque de disparaître. E. Poe nous détaille comment il a écrit son poème, partant d'une expression "jamais plus" qui l'obsède, il met en place les éléments et tente de percer le mystère de sa création. A. Rimbaud dans Le Bateau ivre se souviendra de la leçon.

La troisième uvre est la dernière d'E. Poe : Euréka. C'est l'uvre la plus contestable et difficile, peut-être la moins lisible. Il y est question de l'univers, d'une cosmogonie, l'auteur suppose que notre esprit a les capacités pleines et entières de comprendre comment Dieu a créé le monde, qu'il lui est possible d'en saisir les causes et les finalités, qu'il peut se mettre à la place de Dieu. Poème en prose, pure rhétorique, illumination préfigurant les théories d'Einstein, les positions à l'égard d'Euréka divergent fortement. Peu importe que l'on suive ou non les spéculations proposées (l'attraction newtonienne y paraît insuffisante à Poe pour expliquer l'infinité des univers allant vers l'Unité), ce qui compte est l'attitude adoptée face au monde, son mystère réside dans l'inextricable emboîtement de lieux dont les séries parfois convergent et font alors surgir une existence ou un événement qui est un monde, qui est un être vivant ou une personne humaine. E. Poe écrit à la fin d'Eureka : "il n'existe pas un être pensant, qui, à un certain point lumineux de sa vie intellectuelle, ne se soit senti perdu dans un chaos de vains efforts pour comprendre ou pour croire qu'il existe quelque chose de plus grand que son âme personnelle" mais comme aucune âme n'est inférieure à une autre, il faut poser que "chaque âme est son propre Dieu". Un immense système caché est à l'origine du bref instant d'illumination qui dévoile cet enchevêtrement de causes et de fins qui l'ont permis.

Toute l'oeuvre de Poe se résumerait à ce double aspect : percer le mystère de l'inventivité, dire que l'univers dépose à sa surface quelques signes mais cache ses réels processus infinis. L'univers lui-même n'est peut-être qu'un de ces signes déposés sur la page de l'éternité. Résoudre le mystère de l'inventivité équivaut à résoudre celui du monde.

L'énigmaticité:

Ce concept peut agréger l'interrogation qui va préoccuper les artistes du XXème s. La place accordée à E. Poe par des auteurs comme Baudelaire, Mallarmé, Valéry surprend moins maintenant que nous avons donné la mesure de cet écrivain. On dira que le rapport entre "sujet/objet" se trouve modifié et que l'on s'éloigne de la position cartésienne et empiriste : si Dupin a des capacités intellectuelles supérieures, il ne se fonde plus sur la raison déductive ou sur l'expérimentation inductive, ni sur le cartésianisme ni sur l'empirisme, il les utilise et en dit les limites parce qu'il leur adjoint une autre faculté "imaginative", c'est-à-dire analogique et inventive. Celui qui crée, celui qui invente développe cette faculté qui le met en accord avec la vie qui toujours invente et se modifie. La Raison immobilise, statufie, elle stabilise et constitue des entités, l'Imagination (on dirait de nos jours l'imaginaire) en tant que mouvement a parfois la possibilité de s'accorder au mouvement de la vie et donc d'en donner une représentation plus juste.

La réalité nous est une énigme au sens étymologique du terme : récit au sens caché, allusion, parole obscure ou équivoque, ce que l'on laisse entendre à mots couverts. Comparons avec le cartésianisme dont la problématique avait fondé cette autre interrogation de l'âge classique que nous avons nommée "la causalité du monde", à

savoir que tout auteur cherchait quelque principe premier et universel (la passion, la raison, la nature humaine, Dieu, la vérité, la logique) autour duquel tout expliquer. Descartes oppose le monde objectif (res extensa) du monde subjectif (res cogitans) ; le premier permet la mesure et le calcul, le second est de l'ordre du divin, infini et incommensurable. Mais il revient au sujet la tâche de comprendre la réalité, de "s'en emparer" grâce à une méthode (diviser en éléments simples) et aux mathématiques (algébrisation de la géométrie : les repères cartésiens se saisissent d'un fait entre deux paramètres à la façon de deux "mâchoires"). Certes, tout l'effort des successeurs du XVIIIème s. sera de faire tomber le domaine de la "res cogitans" dans celui de la "res extensa", de faire disparaître l'âme au profit d'une psychologie qui en mesure les états (naissance des sciences humaines), d'éliminer cet infini (le matérialisme abolissant le dualisme cartésien). L'énigmaticité comme problématique redevient un dualisme mais le sujet n'est plus en position de "saisisseur", l'objet n'est plus neutre et malléable. Diverses possibilités se présentent alors pour témoigner de ce changement de point de vue :

a) le sujet est la "proie", l'objet est indépendant de nos projections et intentions l'ordonnant et en révélant la structure, il est épars, aveugle, maléfique ou indifférent. Le fantastique de Poe réside dans cette première approche : le héros est victime d'un milieu qui l'engloutit, dont il ne voit que la menace, il ne saisit que des reflets fugitifs et loin d'être conquérant, il subit en victime. Que peut-on mesurer du monde qui par sa folie nous échappe? Ecrire c'est dévoiler ce gouffre.

b) le sujet n'est plus "un" mais il se voit "multiple", l'objet n'est plus stable mais en perpétuelle métamorphose. L'un révèle l'autre, et vice versa. Des personnalités diverses cohabitent en soi, le réel est entrelacement de processus qui parfois convergent en une série, ce qui fabrique un temps quelque sens. C'est Dupin, le détective de Poe qui illustre déjà ce thème si fécond au XXème s. (cf. Rimbaud déclarant "je est un autre"; cf. L'homme des foules d'E. Poe). Dupin est logique, déprimé, surexcité, cultivé, stérile et bienveillant, Legrand (le héros du Scarabée d'or, qui lui ressemble) aborde le secret du monde par des indices effacés que le hasard s'est plu à lui offrir sans que rien le ne destinât à cette faveur (il aurait pu jeter ce papier trouvé sur la plage, ne pas avoir envie de dessiner dessus, ne pas l'approcher d'une flamme, etc.). Ecrire sera témoigner de ces désordres nés du multiple.

c) le sujet et l'objet sont en "métastabilité", un état intermédiaire entre stabilité et instabilité, c'est-à-dire que des densités égales où l'une ne peut gagner sur l'autre créent des points critiques aux propriétés particulières. Cette notion de physique signifie simplement ici que des conditions modifiant parallèlement sujet et objet les amènent à fabriquer des états de fusion. Prenons comme exemple le rêve nocturne : le sujet perd sa conscience et l'objet sa consistance, certaines images qui naissent alors auront des propriétés éclaircissantes quant au mental de la personne et à la réalité vécue, des solutions peuvent se présenter, un renouvellement se faire. E. Poe dans son poème du Corbeau nous avoue cet "état second" qui le saisit à composer ses vers, état de mi-rêve et de mi-lucidité, avec des éléments réels identifiables mais se défaisant (le corbeau parle, la fenêtre s'ouvre, la chambre s'efface, l'air se peuple). Ecrire traduira ces instants de convergence qui redonnent au monde son infini pouvoir de changement ou de morphogenèse.

Selon les écrivains, une de ces trois positions se montre, et détermine leur écriture. C'est pourquoi la notion d'énigmaticité est une clef capitale pour entreprendre une lecture des auteurs du XXème s. Que tout soit insaisissable, labyrinthique, ou insolite, est une donnée constante de cette période. Chacun en donnera une représentation particulière (la femme, l'adolescent, la ville, la guerre, etc.) mais le fond restera accroché à cette problématique.

Deux exemples : Julien Gracq, Yves Bonnefoy.

Ces deux auteurs par leur discrétion méritent le détour, non qu'ils inventent des procédés ou une thématique (leur écriture se veut très classique), mais ils font de l'énigmaticité le propre de leur création, en utilisent au grand jour la vertu (là où d'autres auteurs partent de cette problématique pour greffer leurs préoccupations : par exemple, si le monde nous est énigmatique, que puis-je savoir de mes proches et relations - telle sera la préoccupation de Proust), font tout pour obtenir de l'énigme. Leur dette envers E. Poe est patente, souvent par le relais d'A. Breton, le chef du surréalisme, ils considèrent que l'art est lié à ces états où une hésitation se fait entre réel et irréel. Tout chez eux est alors orienté vers l'expression de ces états de "grâce" désirés, aux effets reconnus, qui surviennent par le truchement de beaucoup de préparation littéraire. L'énigmaticité est la matière de leur écriture, le mystère y est voulu et organisé.

Julien Gracq, pseudonyme de Louis Poirier, est né en 1910. Agrégé d'histoire et de géographie, il sera professeur au lycée Cl. Bernard à Paris jusqu'en 1970. Ses articles de géographie paraissent dans des revues spécialisées. On trouve la trace de sa formation de géographe dans ses descriptions de paysages. Il connaît la "drôle de guerre", étant mobilisé dans les Ardennes : il y attend l'attaque des armées allemandes. Il sera prisonnier de juin 40 à février 41. Auteur d'un roman noir *Le Château d'Argol* (1938), c'est surtout après guerre qu'il élabore son oeuvre : en 1951, il refuse le Prix Goncourt pour son roman *Le Rivage des Syrtes*. Il narrera son expérience de la guerre dans des romans plus autobiographiques (*Un balcon en forêt* 1958, *Lettrines*, 1967 & 1974) quoique le thème de la rencontre insolite soit plus dominant (*Les Eaux étroites* 1976). Sa critique littéraire insiste sur la nécessité du travail et d'acculturation (effacer les références par un lent travail d'ingestion).

Le Rivage des Syrtes est le récit d'un jeune officier Aldo chargé par une principauté appelée Orsenna (Venise n'est pas nommée mais tout porte à la reconnaître) de rejoindre une garnison installée en bordure de son empire colonial dans une mer qui s'envase (le rivage des syrtes est situé en Lybie, près de la Cyrénaïque). Là-bas, la surveillance se compose d'une attente vaine, sans événement majeur, avec pour seule certitude que l'ennemi se prépare (de vagues indices épars se manifestent). Heureusement il rencontre dans les salons aristocratiques de la capitale une jeune femme Vanessa, très belle et excentrique. Elle le rejoint dans sa garnison, ils visitent une île déserte qui n'appartient pas à la principauté, leur amour est un mélange d'excitation (due au fait de braver l'interdit) et de joie devant la beauté sauvage du lieu. Ils ont donc pénétré en territoire ennemi. Le désir d'outrepasser les consignes se saisit alors du jeune officier qui s'approche à nouveau de la côte ennemie dominée par un volcan au cours d'une tempête et reçoit quelques coups de canon. Son acte est diplomatiquement une violation de territoire national, un "casus belli". Cela réveille de deux côtés de très vieux souvenirs de gloire et de conflits, amène à une reprise des réflexes de défense réciproque (l'insomnie menace là où le sommeil dominait). Un émissaire du Farghestan rencontre Aldo et l'invite à reconnaître que sa croisière est lourde de conséquences éventuelles. Aldo découvre que Vanessa l'a longtemps hébergé et peut-être aimé. Elle lui vante l'esprit des espions et des traîtres qui savent "faire le tour des choses", et se sentir des deux côtés. La guerre à venir est enfin l'événement qui peut rompre la monotonie de la vie. Chacun est heureux, pour mille raisons personnelles, qu'Aldo ait déclenché l'événement car l'attente de tous a enfin un sens. S'il a été envoyé là-bas, c'est que le gouvernement secrètement espérait qu'il commît une erreur

L'étude de ce roman fait facilement ressortir les traits propres à l'énigmaticité dont nous avons parlé. Semblable au roman de D. Buzzati "*Le Désert des Tartares* (1940), aux *Mémoires d'Hadrien* de M. Yourcenar (1951), *Le Rivage des Syrtes* est fondé sur l'absence d'événement (peu de rebondissement, unité d'action, aucun schéma actantiel), sur le regard dominateur du héros contrôlant son existence et la façonnant (son milieu aristocratique le met à l'écart des nécessités de la vie courante et l'autorise à penser qu'il pèse sur l'Histoire). Aldo se regarde vivre et élimine toute considération mesquine qui pourrait lui renvoyer une image négative de lui-même. Il n'est ni un sujet se saisissant du monde pour s'y frotter ni un sujet découvrant la multiplicité du moi ou sa fragilité de proie, mais un sujet "métastable" : les lieux et les personnes l'entraînent vers ce point indéterminé et neuf, celui où il occasionne une guerre avec l'assentiment de tous alors qu'il ne le souhaitait pas. Il est cause sans être cause, auteur sans responsabilité, agent autonome et manuvré.

Le rôle féminin de Vanessa est somme toute assez classique (la femme amoureuse d'aventure et de risque) mais J. Gracq lui octroie en plus d'éveiller les forces obscures de l'au-delà, ce désir d'inconnu qui pousse à faire naître la vie là où elle sommeille. Thème très présent dans l'uvre d'A. Breton et de tout le surréalisme : la femme ouvre sur l'inconscient, elle redonne au monde son énigme profonde.

Qu'en est-il de la réalité? Maître de la description de paysages naturels (bords de mer, dunes, lumière lunaire, etc.), de villes anciennes au palais à l'abandon, Gracq plante un décor esthétiquement et visuellement parfait. Son imagination de l'eau dormante fait merveille : brouillards légers, vagues vapeurs, pontons en mer et lagunes incertaines. Mais ce décor est surabondamment doté de signes épars, il se veut le symptôme de quelque chose d'indéfinissable, il multiplie tant les indices que l'on désespère d'une féerie qui devrait surgir. Tous les ingrédients sont réunis et avec brio employés (certaines pages sont de vrais poèmes en prose), on est stupéfait par tout ce que le monde veut nous révéler. Il a été dit d'ailleurs que l'oeuvre de J. Gracq est comme un palimpseste, ses nombreuses lectures transparaissent, les motifs sont effacés, les thèmes pris à d'autres ouvrages réécrits et métamorphosés. Ainsi, cela forme une épaisseur d'écrans successifs, comme une buée sur la vitre, qui nous voile et éloigne la réalité et la rend opaque à notre investigation. Cette opacité n'est pas alarmante pour J. Gracq, elle fait naître du mystère. Il se peut toutefois que chercher à fabriquer du mystérieux produise plus de

l'artificiel maniéré qu'une réelle féerie.

Yves Bonnefoy représente l'autre versant de l'oeuvre d'E. Poe : l'interrogation sur l'inventivité. Le fonctionnement cérébral est une énigme nouvelle qu'il faut sinon percer, du moins désigner. Mallarmé, Valéry en ont fait leur recherche essentielle, Y. Bonnefoy se situe dans leur lignée. Poète, critique d'art, traducteur, professeur, il est né à Tours où il fait des études de philosophie et de mathématiques, puis à Poitiers et à Paris où il arrive en 1944. Il fréquente alors le milieu surréaliste, s'en éloigne dès 1947 et se spécialise dans la peinture italienne baroque. Ses premiers recueils de poésie (Douve 1953 ; Hier régnant désert 1958) consacrent le classicisme de son écriture qui, paradoxalement, célèbre foncièrement l'ambiguïté et l'insaisissable. La clarté classique n'est plus de mise mais l'obscur comme il l'exprime dans cette réflexion sur l'art qu'est L'Improbable et autres essais 1959. Traducteur de Shakespeare, il se passionne pour la peinture (L'Arrière-pays 1972). Elu en 1981 au Collège de France, à la chaire d'études comparées de la fonction poétique, il y livre un enseignement sur l'analogie, la force de l'image dont il faut déjouer le piège, la vérité d'une langue qui ne parlerait que du monde sans l'écran du concept ou de la représentation. Son oeuvre depuis se poursuit, très marquée par un questionnement qui reste philosophique.

L'Arrière-pays est typique des écrits de cet écrivain : publiée aux éditions Skira (collection Les sentiers de la création ; on la trouve rééditée dans Champs Flammarion, 1982), elle se présente comme un récit de voyage en Italie, en Inde et en Grèce, dans une langue très pure et recherchée, qui retrace moins les lieux visités que les images que ces lieux ont donné d'eux-mêmes (par le biais de la peinture ou d'autres récits), si bien que ce récit devient une recherche philosophique du "lieu". Les premières phrases sont éloquentes : "j'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude, à des carrefours. Il me semble dans ces moments qu'en ce lieu ou presque : là, à deux pas sur la voie que je n'ai pas prise et dont déjà je m'éloigne, oui, c'est là que s'ouvrirait un pays d'essence plus haute, où j'aurais pu aller vivre et que désormais j'ai perdu." Tel est l'arrière-pays, cette puissance qu'ont les lieux réels de nous inviter à croire que plus loin, au-delà d'eux, il existe un ailleurs plus prometteur. De même, les peintures paraissent souvent dire "ce qui a eu lieu", un événement qui s'est conservé alors qu'il a disparu. Et il faut penser à la tentative de ce prince indien de clore son royaume d'un rempart, non pour se défendre, mais pour s'empêcher de penser qu'il y a au loin un horizon qui l'attend. Pourtant Y. Bonnefoy se refuse à ce qui pourrait être un idéalisme, une transcendance. Ces arrière-pays sont des illusions qu'il faut dissiper : seule la peinture baroque l'a compris et réussi, la courbe qui domine cette école de peinture est une manière de subordonner le monde à la terre, de privilégier ce qui s'incarne à ce qui fuit, de recentrer l'esprit humain sur le "lieu". Nous n'avons pas à échapper mais à être.

La réflexion du poète est donc la suivante : la coupure qui existe entre le sujet et le monde provient du déraisonnable pouvoir du langage à se séparer du réel soit par le biais des abstractions substitutives soit par le biais des images proliférantes. La tâche de la poésie est de reconstruire l'unité perdue, en se défiant de la force abstraite et de la force imaginative qui fabriquent des écrans, et par l'emploi d'une langue si précise et originelle qu'elle retouche au réel. Travail ascétique puisqu'il faut se priver des composantes essentielles du langage. Le but à atteindre est la présence totale et directe du monde. L'effort du philosophe a souvent été d'aller vers le ciel des idées, c'est un mouvement qui s'inverse ici, il faut aller vers la terre et ses formes concrètes et cela dénote d'un énorme effort intellectuel. La quête se situe de ce côté.

Que retrouve-t-on de l'énigmaticité fondamentale? D'abord, que la réalité ne nous est pas immédiate mais qu'elle nous parvient au travers d'un langage opaque manié par les hommes ; que l'art n'a pas pour fonction d'ajouter des interprétations et des signes à ceux qui existent déjà ni à se jouer de références et se clore sur un tel jeu savant mais à amener le monde à s'incarner, à être, à ne plus s'évader : tout le problème est de savoir si l'on y arrive et dans quelles circonstances. L'énigme serait enfin résolue. Ensuite, le sujet est en position de "proie" que le néant, la mort ou le doute saisissent bien plus qu'il ne domine et appréhende le destin ou le monde. Il subit, enregistre, se dépouille de ses croyances, et accepte de disparaître dans un réel dévoilé et présent. Il y a une dimension fantastique dans le travail d'Y. Bonnefoy si l'on voit que le fantastique n'est pas une croyance en des pouvoirs divins mais un réalisme total : si nous n'interprétons plus le monde, il nous apparaîtrait sous son véritable visage, destructeur, chaotique ou mortifère. E. Poe l'avait bien compris, Y. Bonnefoy enveloppe cette révélation d'un habillage philosophique plus distingué : le néant n'est pas un vide mais l'être de toute chose. Déjouer les pièges du cerveau est une décomposition infinie de nos leurres qui permet une créativité consciente exigeante. Le point ultime de la quête est cette fusion moniste du sujet avec le réel dont l'attente se veut une transcendance. Le travail du poète en ressort glorifié, il scrute son propre vertige créatif, il ne subit pas l'aliénation verbale que connaissent les autres hommes, il fait de son uvre un culte quasi

religieux.

Conclusion:

La postérité d'E. Poe s'est donc poursuivie dans la littérature française, après que Baudelaire et Mallarmé en ont montré l'étonnante nouveauté. D'autres auteurs lui sont redevables ou s'en rapprochent fortement (Kafka, Borgès). Tous ceux qui feront de l'énigmaticité le sens de leur uvre. Et ceux qui s'intéressent à l'énigme des propriétés intellectuelles, et en décrivent les processus inventifs (comment l'oeuvre se fabrique), comme ceux qui disent que la réalité nous est un labyrinthe opaque et infini dont nous ne percevons qu'une frange infiniment petite, sont à replacer dans cette perspective née avec E. Poe. Ces deux signes distinctifs qui se superposent en fait se retrouvent chez nombre d'auteurs du XXème siècle. Signalement commode à repérer.

L'énigmaticité est donc cette problématique qui enveloppe de son concept tout un espace de pensées et de perceptions et l'on voit ici comment l'oeuvre naît comme solution à un vide supérieur : la question de l'inventivité. L'énigmaticité vaut pour l'univers, pour l'homme, mais il n'y aurait pas de correspondance (l'infiniment grand et l'infiniment petit ne sont ni l'une ni l'autre des échelles pour l'homme) si l'on ne posait qu'une oeuvre en s'inventant est un processus énigmatique dont la formulation permet aux deux séries (l'univers, l'homme) de se retrouver : le processus créatif agite les deux. L'oeuvre permet de réussir une analogie et de dégager des similitudes : l'infini est un principe actif et non une limite repoussée, il est un facteur aussi important que l'espace-temps par exemple puisqu'il a ses modules (boucles répétitives, escalades, délitements, fusions, sublimations ou convergences).

Alors reste à saisir que d'autres explorations de ce concept d'énigmaticité vont se produire qui lui donneront sa forme et son étendue. Ce seront toutes les oeuvres qui naissent durant cette période. Ce sont comme des corrélats à la position principale, mais il est difficile de savoir si tous les corrélats possibles ont été exprimés. On ne peut aussi définir à partir d'une problématique le nombre de corrélats possibles. On ne fait que constater que des choix ont été faits mais on peut comprendre grâce à la problématique la raison de leur existence.

CHAPITRE TROIS

Les Dispositifs

Comment obtenir d'un univers énigmatique une signification? Comment être certain qu'une telle signification, si elle est obtenue, ne soit pas une simple projection d'intentions personnelles? C'est dans ce cadre interrogatif que l'on voit des artistes (et d'autres) mettre en place un "dispositif" forçant la signification à apparaître, la vision à surgir, l'être à se manifester. Le "dispositif" peut nécessiter un engagement physique et psychique risqué et excessif : dans le Grand jeu de Daumal et Lecomte, plusieurs techniques seront employées (privation du sommeil, de nourriture, usage de drogue, marcher les yeux bandés, etc.) ; le surréalisme organisera des séances de sommeil collectif, et d'hypnose ; Michaux ou Artaud feront usage de mescaline. On y reconnaît l'injonction d'A. Rimbaud de pratiquer "le dérèglement de tous les sens".

Mais des "dispositifs" uniquement psychiques ont été mis en uvre dans la poursuite de buts identiques : contraindre la pensée et l'âme à saisir une vérité prisonnière de la réalité que l'on ne peut dégager que par un ensemble de mesures particulières d'ordre cérébral. Ces mesures n'ont rien à voir avec la vie réelle. Il est un contresens flagrant, celui où l'on reproche, par exemple, à l'auteur d'être immoral : ni Sade, ni Nabokov (l'auteur de Lolita) n'ont poussé autrui à imiter leurs personnages. Ils ont mis en place un dispositif particulier qui servait à faire apparaître une certaine vérité inavouée, ils se sont servi de ce dispositif pour pouvoir écrire.

Nous décrirons trois dispositifs, très fréquents au XXème s. , avec pour figures emblématiques trois écrivains (R. Char, L. F. Céline, P. Klossowski):

- le "dispositif fragmentaire" détruit les unités constituées, les dissout en notations indépendantes ; son travail de dislocation systématique réintroduit le vide au sein des existences et des pensées comme il est une peur de la perte. Attitude schizophrénique : émiettement du monde et souci de tout garder. Il est sans bornes, obsessionnel et source d'infinies recombinaisons. C'est un dispositif éminemment créatif focalisé par la notion d'"omission" : à combler ou à agrandir.

- le "dispositif érotique" se fonde sur le fantasme qui déforme la mémoire des faits comme il gauchit le sens des réflexions conscientes. Le côté répétitif du fantasme permet le jeu de variations qui sont infinies. Il s'y invente une législation et un rituel d'une telle affectation que la réalité est contrainte à se couler dans des moules étroits et réquisitionnée dans sa totalité. Tout concourt vers la même direction. Ce dispositif créatif utilise le caractère obsessionnel d'une "polarisation" : à accompagner ou à déjouer.

- le "dispositif haineux" se construit autour d'un délire historico-mondial, d'un ensemble collectif qui croît de façon exagérée et anormale. Tout groupe d'hommes, quel qu'il soit, apparaît comme une machine de guerre menaçante, et devient l'objet de toutes les dénonciations et peurs. Les désigner, dire leurs méfaits, annoncer leur propagation permet un écoulement vindicatif infini : on n'en a jamais fini, sur tous les tons, de raconter. Ce dispositif créatif se nourrit à l'infini de gémissements et colères, il tient de l'"excroissance" : à augmenter ou à crever.

On s'apercevra aisément, dans nos vies, combien adopter ou être forcé à adopter un tel dispositif libère en nous des énergies verbales insoupçonnées mais le propre de création littéraire sera dans l'usage révélateur qui en est fait. Loin de devenir des forces d'aveuglement, ces dispositifs, entre les mains des écrivains, et selon leur avis, servent à "tirer" un sens de la réalité, à la contraindre à livrer des secrets de son essence ou de son devenir. Révélation entamée.

Dispositif fragmentaire : René Char.

Né en 1907 à l'Isle sur Sorgue (Vaucluse), R. Char est profondément lié à cet endroit dans lequel il s'est tenu à l'écart des modes et des honneurs. Il suit des cours à l'École de commerce de Marseille (il possède par sa famille une carrière de sable) mais seule la poésie le passionne. En 1930 il fait la connaissance du groupe surréaliste et participe à leurs activités (tracts, scandales, publications), publie ses premiers recueils. En 1940, après avoir été mobilisé en Alsace, il s'engage dans la Résistance sous le nom de Capitaine Alexandre. Sur un carnet qui deviendra Feuillet d'Hypnos (1946), il consigne notes et pensées : ne doit-il pas laisser fusiller un de ses amis sur la place publique pour éviter au village les représailles de la Gestapo? Il se lie d'amitiés avec les peintres Braque, N. de Staël, l'écrivain A. Camus. Son audience ne cesse de grandir : le philosophe allemand M. Heidegger (philosophe à l'origine de l'existentialisme français) lui rend visite. Ses poèmes (Le Nu perdu 1971) ont de plus en plus la forme d'aphorismes (brefs fragments). Se méfiant des honneurs, solitaire, il s'insurge contre l'installation d'un site militaire nucléaire sur le plateau d'Albion. Il meurt en 1988, entouré d'une grande notoriété.

Que permet d'exprimer le fragment? Il est comme la réponse quelque peu numineuse (parole médiumnique) que le poète obtient par suite de fulgurations. L'opacité du réel est momentanément brisée et laisse échapper un morceau de vérité et d'absolu. Il s'agit de noter ces brèves transfigurations, ces soudaines montées de sens, ces surprenants rapprochements, car, en cela R. Char reste surréaliste : le rapprochement insolite, le hasard objectif sont toujours de mise. Tel est le résultat escompté. Exemples d'aphorismes : "Le poète doit tenir la balance égale entre le monde physique de la veille et l'aisance redoutable du sommeil"; "A chaque effondrement des preuves le poète répond par une salve d'avenir" ; "Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir" (Fureur et Mystère). "Un jour maudit entre tous, le prêt devint propriété et le don lieu de ruines " : "Il ne faut pas offrir la fleur au fruit. A bout d'espoir, il s'y glisserait"; "On ne contourne pas, on passe. on croit passer, on touche au terme. L'étendue du futur dont le coeur s'entourait s'est repliée"; Ne pas donner à l'oiseau plus d'ailes qu'il n'en peut. Pour son malheur il nous égalerait". (Le Nu perdu)

L'écriture fragmentaire est plus qu'un genre, il est un dispositif particulier de mise en demeure : là où le continuum spatio-temporel des vies s'impose naturellement, à quoi s'ajoute le continuum des fictions (raconter une histoire c'est fabriquer une cohérence), le fragment se veut (première phase) une uvre involontaire de destruction. De certaines oeuvres de l'Antiquité (les présocratiques) il ne reste que des morceaux épars (semblables à des bouts de statue), des citations prises dans d'autres ouvrages. Ainsi du traité "Sur la Nature" du philosophe Héraclite, il ne demeure que de phrases courtes, séparées à tout jamais de leur contexte, parmi les plus belles et les plus énigmatiques. De même pour Parménide. Or Parménide et Héraclite sont les tenants les plus extrêmes de notre philosophie occidentale : l'un est le philosophe de l'Être, l'autre celui du Devenir. L'un aboutit par son raisonnement à nier le mouvement (La flèche n'atteindra jamais son but), l'autre à nier la stabilité (Nous ne nous baignons jamais deux fois dans le même fleuve). Ecrire par fragment c'est déjà se hausser à ce niveau d'abstraction fondatrice de notre pensée. R. Char tente de concilier l'Être et le Devenir, il

reçoit le philosophe M. Heidegger qui voue aux présocratiques la même admiration. Le fragment nécessite le commentaire, l'explication, et le poète réclame pour ses textes la même attention. A nous de reconstituer le contexte, à nous lecteurs de fabriquer le lien et la continuité. La destruction impose un travail de restauration actif.

Mais ce dispositif pourrait paraître un artifice et une vanité (revenir à l'origine de la pensée grecque et européenne, se prendre pour Héraclite) alors qu'il tend à une perte de contrôle, à une absence de repère (deuxième phase). Perte de soi : l'unité du "je", de la personne s'affirmant comme un tout et différent des autres est mise à mal. La parole qui émane d'un être responsable et unique n'est plus une mais multiple. Le fragment est l'indice du vide, du chaos, du dédoublement. Il n'y a plus de centre (le "je") mais une multitude (plusieurs personnes), il n'y a plus de densité (une vie bien pleine) mais le vide (une vie faite de trous, d'absences, d'attentes). Se mettre dans cette disposition d'esprit est un risque : la poésie de R. Char est violence, flamme, éclair, non que ce soit des images poétiques, mais plutôt des assauts déstabilisants (intense solitude, désespoir, sentiment d'écrasement) d'où jaillissent parfois des étonnants constats à valeur générale. "Nos orages nous sont essentiels", déclare-t-il dans *Le Nu perdu*. Se perdre soi-même, c'est alors laisser la place à l'Autre (Dieu, l'Homme, la Grâce), aux Autres (les Anges, les hommes), à la Vie (force dansante, exubérante).

Enfin, le dispositif fragmentaire en fabriquant des intervalles se présente comme le mythe d'Isis et d'Osiris. Dans la mythologie égyptienne, Osiris est le fils et époux d'Isis. Osiris a été enlevé et coupé en mille morceaux par un démon qui, de plus, a éparpillé ces morceaux sur terre. Isis part à la recherche des morceaux d'Osiris, de ses "membres disjecta", qu'elle réussit à assembler. Elle redonne vie alors à Osiris. Il y a dans toute uvre fragmentaire la même quête d'une unité à recomposer, de membres à réunir pour qu'une nouvelle vie victorieuse de la mort naisse. R. Char est très soucieux de livrer aux hommes un message d'espoir malgré un siècle où l'humanité a souvent été persécutée et coupée en morceaux, il cherche à associer les contraires (l'Être et le Devenir, la Terre et le Ciel), il célèbre l'amour et l'amitié. Celui qui effectue ce rassemblement est bien le poète qui donne à ses fragments cette capacité à se lier entre eux. Cela revient à dire que le fragment conservé n'est plus la notation éparse, ponctuelle et anarchique de la première phase mais une phrase aidant à refabriquer une unité supérieure.

Le dispositif fragmentaire a ces trois aspects: discontinuité, perte d'identité et recomposition. Le premier appelle à la glose (il naît du refus et il suscite la critique, il la réclame), le deuxième est un risque encouru (dédoublement, déstabilisation) qui libère des forces inventives, le troisième est une transcendance ou une éclaircie atteinte (unité d'inspiration, de style et de message). Bien des auteurs utilisent ce dispositif, à l'instar des peintres pratiquant le collage, l'oeuvre inachevée, la dérision. Le caractère lacunaire de la réalité est mis en évidence. Il y a du Vide autour de nous, la vie crée de l'absence et l'artiste se veut un plongeur qui dans ses abîmes sait remonter quelques perles lumineuses et solides. Il est évident que se mettre dans ses dispositions psychiques (s'absenter du monde, faire le vide en soi, abandonner les supports de pensée) demeure un moyen de créativité important. Tout au plus, il faudrait comparer les expériences pour établir si les formules procurées ont suffisamment de ressemblance pour avoir une valeur générale. Cette activité a longtemps été réservée aux mystiques, le succès de R. Char est sans doute dans le fait qu'il laïcise cette recherche et l'accorde ainsi à un monde profondément laïcisé. Le philosophe Nietzsche, en guerre contre le christianisme, adopte d'ailleurs à la fin de sa vie la forme des aphorismes dans un égal souci de rivaliser avec les mystiques et de les remplacer.

Dispositif érotique. Pierre Klossovski.

Né à Paris en 1906, d'une famille polonaise d'artistes (son père est peintre, sa mère fut l'élève de Bonnard, son frère est le peintre Balthus), il a connu le poète Rilke, le romancier Gide dont il devient le secrétaire. Dessinateur lui-même d'androgynes aux tons bleus et jaunes indécis, germaniste (il traduira les poèmes d'Holderlin, le *Tractatus logico-philosophicus* de L. Wittgenstein, le *Gai Savoir* de Nietzsche, le Nietzsche de Heidegger), latiniste (il traduit *L'Enéide* de Virgile, *La Vie des douze Césars* de Suétone), il fait la rencontre en 1935 de G. Bataille et participe à la Société de Psychanalyse, rencontre A. Breton puis s'en écarte sur l'influence de Bataille. De 1939 à 1945 il fait des études de théologie chez les Dominicains et collabore à leur revue "Dieu vivant". En 1947, il épouse une veuve dont le prénom est Roberte) et publie *Sade, mon prochain*. En 1950, *La Vocation suspendue* expose sa crise religieuse. Puis la trilogie intitulée *Les lois de l'hospitalité* (*Roberte ce soir*, *La Révocation de l'Edit de Nantes*, *Le Souffleur*) forme de 1953 à 1960 l'essentiel de sa production romanesque. Les catégories et le langage de la théologie sont employées pour décrire des scènes obscènes. En 1969, Nietzsche, le cercle vicieux, réaffirme son adhésion aux idées de ce philosophe : l'art se doit d'être

dionysiaque. Son oeuvre poursuit alors sa quête par l'érotisme d'un certain absolu toujours fuyant.

Dans *Roberte*, ce soir, un vieil homme, professeur de scolastique, marié à une femme beaucoup plus jeune (Roberte) reçoit son neveu Antoine auquel il explique sa recherche philosophique dont le sujet est Roberte. Il doit surprendre Roberte dans ses moments d'abandon : près d'une cheminée, sa jupe prend feu ; un invité la lui arrache; elle se jette dans ses bras (moment d'abandon); son époux photographie l'instant. Roberte, de formation protestante, ne croit pas à la Grâce, à Dieu et au Mal, au Salut mais pense que tout être est le produit de conditions historiques et que la situation historique est le seul critère que nous ayons pour "savoir à qui nous avons affaire, pour établir ce que nous sommes, ce que nous devons éviter d'être à nouveau". Or, pour ce vieil homme il s'agit de lui montrer comment son âme s'incarne dans son corps de déesse et puisqu'il y a chute de l'âme il considère que pour qu'elle voie ce moment d'incarnation, il faut que Roberte sente sa déchéance, son plaisir, sa honte, son transport amoureux, son goût pour le mal. C'est pourquoi il livre sa femme à ses invités (d'où le titre: *Les Lois de l'hospitalité*), ce qu'elle accepte par devoir, pour ne pas lui déplaire, par amour pour lui mais aussi en découvrant qu'en s'abandonnant à cette perversion, elle est "hors d'elle". Sortir de soi est pour le philosophe la preuve que l'âme s'incarne, ce que l'âme ne peut faire qu'en goûtant au mal. Il existe des instants de suspens (une main qui se dégage) où l'on assiste à cette descente de l'âme dans le corps.

Même recherche de situations scabreuses dans *La Révocation de L'Edit de Nantes*. Pendant la guerre, Roberte, infirmière à Rome soigne un officier allemand qui a caché dans le tabernacle d'une église une liste d'enfants juifs qu'il n'a pas fait déporter. Vittorio, faux prêtre, a négocié auprès des parents le rachat de ses enfants. L'officier allemand veut récupérer cette liste compromettante (n'a-t-il pas profité de ce marché?) Il confie cette mission à Roberte (de culture protestante, ouvrir le tabernacle ne lui est pas un sacrilège) et lui demande le droit de caresser sa poitrine. Elle accepte car cela la met "hors d'elle même" : transgresser l'interdit et s'exposer doublement la font accéder à une transcendance. Bien des ans plus tard, Roberte épouse d'un vieux peintre : députée chargée de la censure et de l'enseignement, elle accepte de le tromper sous ses yeux avec un employé de banque venu démarcher afin qu'il assiste à ce don et à sa transformation qui ont pour lui une immense valeur spirituelle. Elle est suivie en allant au parlement et se fait enlever dans un escalier, mais elle est consentante envers ses deux agresseurs. Au parlement, elle vote pour qu'on censure l'oeuvre de son époux. Deux jeunes garçons la retiennent dans un corridor où d'ordinaire un enfant lui cire les chaussures pendant qu'elle se farde, et leur accorde ses faveurs tout en considérant (n'est-elle pas députée chargée de l'enseignement?) que par pure bonté envers les jeunes il faudrait en généraliser la pratique, et commencer par le neveu de son époux à qui ce dernier donne comme précepteur Vittorio, l'ancien amant de Roberte. Enfin, décidée à en finir, elle empoisonne son époux, qui, l'ayant prévu, a convié son neveu pour qu'il assiste aux échanges amoureux de Vittorio et de Roberte tandis qu'il agonise, transporté de joie : il la voit dans sa jouissance et surprise d'être surprise être "l'autre" qu'il cherchait en elle, depuis si longtemps.

Klossowski se rattache donc à la tradition érotique qui naît avec le marquis de Sade. Il ne s'agit ni de privilégier le dévergondage ni d'encourager le vice mais de mener une recherche philosophique ou religieuse par le biais du discours. Toutes ces mises en scène compliquées et invraisemblables, dont les données sont reprises et à peine modifiées (lieu clos, détails vestimentaires, personnages stéréotypés), s'accompagnent toujours d'un abondant discours : chez Sade, le langage perd sa fonction autoritaire et censurante pour devenir une spéculation fictive ; la Loi est fondée sur l'injustice et la tyrannie (il s'agit de conserver un pouvoir, les lois sont donc profondément vicieuses; de plus, elles veulent persuader, or toute parole qui démontre est une violence faite à autrui), il faut donc parler une autre langue, celle de l'anarchie qui se situe toujours entre deux lois mais ces courts moments sont divins (comme ceux où le désir n'a plus de frein). On retrouve la même recherche de ces instants exceptionnels chez Klossowski quoiqu'il se situe plus du côté de von Sacher-Masoch (écrivain autrichien né en 1835, mort en 1895, dont le père fut fonctionnaire de police : il assiste, enfant, à des scènes d'émeute et de répression qui le marque; écrivain, il est auteur en 1870 d'un récit initiatique *La Vénus à la fourrure* dont le héros est Louis II de Bavière et dont l'héroïne est Wanda, sa propre épouse). Dans le masochisme, la loi n'est pas refusée mais acceptée, il faut la suivre à la lettre, le plus scrupuleusement possible, être puni avant d'avoir fauté pour que surgisse le plaisir ou la transcendance. Autant le sadique se révolte contre la Loi et la transgresse, autant le masochiste aime le rituel et l'invente sans cesse. Fétichiste, pudique, formaliste, le masochiste est un esthète qui se sert de la dialectique (pour arriver au bien ou au plaisir, il faut passer par le mal ou la souffrance) et qui espère en des instants de suspens (là où le sadique se tient dans le quantitatif).

Ces deux positions - sadique, masochiste - bien comprises comme des tentatives de percer le secret du monde et

non comme des incitations à la débauche réelle, sont une tendance importante du XX^{ème} siècle. Le fantasme n'est plus éliminé comme un aveuglement mais comme un moyen de comprendre le monde. Il dévoile l'Être au même degré que la Raison autrefois nous ouvrait la voie de la science. Le dispositif érotique agit donc ainsi ; il permet au fantasme de se déployer à l'infini, de s'alimenter et de s'affranchir des interdits du discours et de la pensée, il contraint la réalité de se plier aux forces réductrices du fantasme, ce qui en fait apparaître les nervures. Son obsession répétitive et déformatrice fait d'autant surgir les variations et les exceptions : au sein d'une réalité qui se reproduit, l'événement peut arriver (la liberté chez Sade, l'âme chez Klossowski), qui est un pur non-reproductible, quelque chose qui ne se reverra plus, une "transfiguration". L'érotisme fonctionne comme un mysticisme inversé : le mystique attend de voir le divin qui le transporte de joie, l'érotique par le chemin du corps malmené en attend autant.

Le dispositif érotique est description d'une polarisation obsessionnelle qui s'inscrit toujours dans un milieu social dégagé des contingences de la vie. En outre, la spéculation tentée passe par le choix d'un langage soigné et d'un décor composé, par une forme de théâtralisation mais tout ce jeu ne fonctionne que pour une société encore marquée par le christianisme et ses condamnations morales. A partir du moment où, dans des sociétés libérées, ce cadre de références s'estompe, que peut-on dire d'un art qui ne peut exister sans le secours d'une armature dont il prend le contre-pied ? Il ne peut exister sans la norme qu'il transgresse, telle est sa faiblesse. Il devient alors pornographie insipide, voyeurisme sans justification, séances de psychanalyse, images publicitaires. Enfin, si le dispositif érotique se veut semblable à une pensée faisant surgir le caractère événementiel de la réalité, c'est pour définir le "désir" comme un manque qu'il faut combler ou maîtriser. L'événement se loge dans cette perspective. Rien n'est moins sûr que cette définition du désir à considérer plutôt comme une force constructive (avec quoi s'entendre) et le fantasme comme une construction qui se fige. Le dispositif manque ce qu'il recherche le plus, cet événement que le désir construit constamment sans besoin de béquilles philosophico-théologiques.

Dispositif haineux. Louis-Ferdinand Céline.

Né à Paris dans la banlieue (Courbevoie) en 1894, L-F Destouches d'une famille de petits boutiquiers, s'engage en 1912, est blessé en 1914 à la suite d'un acte de bravoure (il est médaillé), envoyé en 1916 au Cameroun pour surveiller une exploitation, et revient pour raison de santé. En 1919, il passe son baccalauréat et commence des études de médecine. Il s'installe en 1924 comme médecin, se marie puis divorce, va aux Etats Unis, fréquente une danseuse américaine, publie en 1932 *Le Voyage au bout de la nuit* qui rend compte de son expérience. Ce roman auquel on refuse le Prix Goncourt, obtient un succès immédiat et déchaîne la critique. Ecrit en langue populaire, il est une dénonciation sans ménagement de la guerre, du colonialisme, du capitalisme, de la folie humaine et des idéaux cache-misère. Accueilli à l'extrême droite comme à l'extrême gauche, ce roman propulse son auteur au-devant de la scène littéraire. Un voyage à Moscou le dégoûte du stalinisme et de sa propagande. A la veille de la seconde guerre, l'angoisse de Céline de renouer avec la guerre le jette dans des pamphlets d'une violence inouïe : *Bagatelles pour un massacre* (1937), *Les Beaux draps* (1941) lui sont l'occasion de haïr Juifs, Jaunes, Noirs, Communistes, Bourgeois qu'il rend responsable de la décadence et de la guerre. Ces livres servent la propagande nazie. Céline doit, à la défaite allemande, fuir au Danemark où il est emprisonné pour intelligence avec l'ennemi. Amnistié pour ses blessures obtenues en 1914, il revient en France et s'installe à Meudon. Commence alors la période la plus créative de l'artiste : d'abord des souvenirs *Féerie* pour une autre fois (1952-1954) où il évoque le Montmartre de l'entre-deux-guerres, et un bombardement de Paris apocalyptique, *D'un Château l'autre* (1957) où il raconte sa fuite avec l'armée allemande en pleine défaite, *Guignol's Band, II* (1964), chronique d'un séjour en Angleterre. Toujours virulent et provoquant, il attaquera J-P Sartre qu'il nomme "l'agité du bocal", définira son écriture dans *Entretiens avec le professeur Y* (1955) et finira sa vie, persuadé que le péril jaune nous menace.

Inventeur en Littérature, Céline l'est à plusieurs titres : à l'égal de Proust qui fait du Temps le motif de ses découvertes, Céline est un mémorialiste et un chroniqueur. Le mémorialiste est le témoin et narrateur des hauts faits d'un prince ; un rien moraliste, participant aux événements, il épouse le mouvement d'une époque agitée et se refuse à l'analyser abstraitement comme le ferait un historien. Céline est le témoin non plus des hauts faits de son temps mais de l'ignominie générale qu'il condamne et dont il souffre. Son art est une plainte que rien n'arrête contre la méchanceté et la folie humaines, contre les dérèglements du corps et de la société, contre l'inépuisable envie de vivre de chacun. Ce qu'il invente c'est l'énigmaticité de l'espèce humaine : non son apparition ou son développement, mais son désordre chaotique, sa folle dépense d'énergie, sa furie destructrice, son inconscience collective. Autant les animaux sont pour Céline des références de bon sens, d'affection et de

discrétion, autant les hommes sont des hérésies dans l'ordre naturel que les temps de crise révèlent la vraie nature hargneuse et catastrophique. L'énigme est dans ce fait : la vie est une immense dépense d'énergie inutile, un délire sans fin. Les cataclysmes sont le lieu où l'humanité donne le mieux de sa personne, où elle se sent le plus à l'aise.

Or c'est par un dispositif particulier, celui de la haine déversée et sans frein, que cette vérité est sommée d'apparaître. Haïr quelqu'un est l'occasion, en général, d'un afflux de mots pour des ressentiments se nourrissant l'un l'autre. on est donc devant un phénomène créatif évident employant selon l'individu un flot de grossièretés déjà enregistrées, une série d'images dévalorisantes déjà utilisées mais la haine célinienne s'écarte d'abord de la haine d'un individu pour être la haine d'un groupe, ensuite elle s'éloigne des stéréotypes verbaux pour enfanter sa propre série d'injures et d'invectives. Dénonçant les petites lâchetés, les illusions naïves et les mensonges, Céline se sert de ce qu'il ressent lui-même pour déjouer le jeu des autres : il se dit lâche, peureux, intéressé, jaloux, avide de gloire, là où les autres se mentent. Le dispositif célinien adopte le double mouvement d'un procès : l'auteur est à la fois la victime et le procureur, l'accusateur et le défenseur, le juge et le condamné.

Il faut prendre pour exemple D'un Château l'autre, récit de fuite en Allemagne avec les collaborateurs français (Pétain, Laval), de son séjour en prison au Danemark et de sa réinstallation à Meudon en France comme médecin de miséreux.

L'accusation porte sur des faits falsifiés : un immense complot de tous contre un seul. Céline se dit persécuté, on lui reproche des méfaits insensés, ses accusateurs sont des envieux, des épris de revanche, qui profitent de sa misère pour le bafouer, alors qu'ils sont eux mêmes des mesquins et qu'ils cherchent ainsi à se donner des justifications et à se blanchir. L'Europe entière veut le fusiller, surtout les intellectuels parisiens (Sartre qu'il appelle Tarte, Aragon et Elsa Triolet, Picasso, Mauriac tous bien installés et couverts d'honneurs et d'or). Qui sont-ils ? " des cafouilleux de terrasses, ambitionnistes alcooliques, débiles à sursaut, louchant d'un charme l'autre, d'une pissotière l'autre, slaves, hongrois, yankees, mings, d'un engagement l'autre, d'une mauriacotarterie l'autre, carambolant croix en faucille, d'un pernod l'autre, d'une veste à l'autre, d'une enveloppe l'autre". S'il accompagne Laval et Pétain à Siegmaringen, c'est en tant que médecin que tous méprisent, qu'aucun appui ne sauvera (il ne sera pas le vaincu légal mais "le damné sale relaps à pendre"). Qu'a-t-il fait sinon toute sa vie vivre dans la misère et le rejet?

Puis la victime prononce un réquisitoire contre tous (lecteur y compris): c'est à son tour d'accuser et de dénoncer : les visites de ses malades qui le trouvent vieux et incapable parce qu'il est désargenté, les médecins danois, ses confrères, qui l'enferment en cellules avec des désaxés suicidaires auxquels il doit remonter le moral, les collaborateurs français en fuite qui songent encore à leur carrière tout en se grattant de gale et en pleurant de famine, les résistants qui veulent sa peau alors qu'il est médaillé de guerre et médecin des pauvres, les politiciens incapables qui ont conduit à la débâcle et à la guerre. Qu'a-t-il vu à Siegmaringen ? La débâcle de tous les malheureux et lâches : "la réalité c'était les épouvantés de Strasbourg, les archi-réservistes Landsturm, les fuyards de l'armée Vlasoff, les refoulés bombifiés de Koenisberg, les horrifiés de Lithuanie, les "travailleurs libres" de partout, arrivages sur arrivages, les dames tartares en robe du soir, artistes de Dresde, tout ça venait camper dans les trous, fossés du Château, aussi sur les berges du Danube, plus tous les épouvantes de France, pourchassés par les maquis, plus les familles de Miliciens tout ça par tribus, avec enfants tous les âges, sorte de "port des épaves d'Europe" Siegmaringen ". Lui, Céline a tenté d'apporter quelques soins médicaux à cette humanité vaincue et affamée dont il connaît la méchanceté native et le vice profond. Dans le château, la saleté immonde, la sexualité débridée, les discours ineptes ont provoqué son dégoût mais il l'a surmonté et a continué à soigner et souffrir du mépris où on le tient.

Enfin il faut prononcer le jugement : les jeux sont faits, le lecteur fait partie des accusateurs et des faux-frères. Céline se sait condamné, objet d'opprobre et infréquentable. Alors il retourne la condamnation par un appel à l'Apocalypse, à l'Abîme de la résorption. Il a connu les bombardements (Dans Féerie pour une autre fois, il raconte sur plus de deux cents pages le bombardement de Montmartre), la débâcle allemande, la prison et la contumace. C'est une expérience précieuse pour qui veut savoir l'avenir de l'humanité. Cette folle espèce est vouée à la destruction totale : les hordes de barbares vont venir, le cancer va tous nous saisir, l'alcoolisme favorisé par les vacances payées est le fléau qui ravagera tout, l'occident va disparaître. Il le sait, son uvre en est le témoignage. Tel Plinie l'Ancien assistant à l'éruption du Vésuve et à l'enfouissement de Pompéï, Céline est le dernier homme lucide. Le roman se termine par une scène grotesque : une de ses malades, atteinte du cancer, âgée de soixante douze ans, dresse sa jambe en l'air comme une danseuse artiste : "on applaudit, elle attendait la

jambe en l'air et elle se remet debout en souplesse et elle se rafistole les cils, les yeux, la beauté! un coup de crayon aux sourcils elle a tout dans son cartable un miroir, sa poudre, son rouge encore bien d'autres petites affaires sans doute vraiment un très gros cartable!" Le docteur lui promet de venir la voir : "c'est pas la femme à contredire". C'est peut-être une leçon de sagesse : pour vivre il faut se cacher sa misère, la beauté du corps victorieux de la maladie peut nous sauver. Des cendres peut renaître la vie. L'art y aide.

Le dispositif haineux contraint violemment la réalité, la tordant et la détruisant. Il se construit autour de séries de groupes à dénoncer sans fin et à dénuder, et se base sur le ressassement, le rabachage, l'injure gratuite. la parodie, on en retire l'idée que la réalité se caractérise par un débordement d'infamies à peine voilées par la culture et la morale, que la propagation du mal est formidable, que la parole participe à de telles invasions ignobles. Le mystère des êtres, c'est leur amour pour le désastre et la mort.

Bien des auteurs se feront les épigones de l'écriture célinienne : J-P Sartre, M. Duras, P. Modiano, Ph. Sollers. Écriture éclatée, proche de la langue parlée, décousue parce qu'ils verront un moyen de rendre compte de ces abîmes qui entourent l'être humain : le "salaud" sartrien, l'amnésique de Modiano, l'amant abandonné de M. Duras, ou le "stérile casanovien" de Ph. Sollers tous reconnaissent que l'écriture n'a pas à combler la vie. L'état fébrile de la haine s'est estompé, l'excroissance qu'elle occasionne s'est défaits dans une suite de constats soignés, la furie verbale aux néologismes abondants s'est calmée. Il y a lieu de penser que Céline vouerait aux gémonies de tels disciples reconnus. C'est un homme qui n'a jamais connu la paix intérieure. S'il provoque le rire, par ses exagérations cocasses, s'il aime la danse pour la beauté qu'elle exprime et les animaux pour leur fidélité silencieuse, il les voit comme des solutions fugitives, retardant un instant la Bérésina générale.

Conclusion :

Ces trois dispositifs psychiques - fragmentaire, érotique et haineux - se ressemblent en ce sens que pour percer l'énigme du monde ils sont employés dans l'espoir d'apporter une révélation : fulgurance de la parole poétique, transcendance de l'émoi amoureux, folie destructrice de la haine. A la différence des dispositifs physiques, ils optent pour la construction d'une fiction qui leur sert de cheval de Troie pour pénétrer au sein de la réalité. Le poète invente des états d'attente, le romancier des états d'obsession, le mémorialiste des états de provocation. Tous ces états sont permanents. A l'égal de l'homme de science usant d'instruments, il faut considérer ces états comme des instruments de connaissance, même si la métrique manque pour qualifier les faits perçus et les intégrer dans une perspective nuancée et relativisante.

CHAPITRE QUATRE

Les Machines à penser

Puisque l'univers est énigmatique, la tentation est grande de faire appel à des systèmes explicatifs totaux qui répondent à l'inquiétude existentielle et à la curiosité intellectuelle. Le XXème s. fonde moins ses croyances sur les religions que sur les apports de la science. C'est donc de ce côté que l'on trouvera les éléments d'une réponse qui soient crédibles, admissibles à l'esprit critique, vérifiables dans les faits ou susceptibles de l'être. Que ce soit le marxisme, philosophie de l'Histoire, ou le fascisme, programme sociobiologique nietzschéen, ou la psychanalyse, théorie clinique des pulsions, tous trois s'enracinent dans une justification scientifique dont la validité n'est pas ici de notre propos mais qui leur a valu de fasciner de nombreux esprits souvent brillants. Ces systèmes ont certainement été, de plus, des moyens pour les auteurs de découvrir de nouveaux domaines que la littérature méconnaissait. L'avantage qu'ils représentent est de fournir une ampleur précieuse.

On comprend aussi que le danger est de faire de la littérature un instrument de propagande en faveur des tenants officiels du système. Des écrivains seront fascinés par les sirènes du pouvoir qui brisent leur solitude et les entourent de soins, d'autres espéreront par leur engagement obtenir les faveurs d'un public qui se dérobe, d'autres voudront, à l'intérieur même des institutions, apporter des modifications et des évolutions, d'autres passeront à côté ou rompront avec fracas. L'engagement politique est une constante des écrivains du XXème s. Quant à la psychanalyse, on observe la même adhésion passionnée de la part de certains écrivains qui s'accompagna parfois d'une adhésion parallèle au marxisme.

Il n'empêche que dans l'ensemble la littérature s'accommode mal d'un système de pensée totale, qu'elle le trahit toujours volontairement ou non. A l'instar de la religion dont elle s'est exclue et qui lui reste une rivale avouée

ou dissimulée, elle est mal à l'aise avec ces machines à penser qui lui offrent des faits sur mesure et des enchaînements régulés. Même si Mussolini ou Hitler ont aimé profiter de l'adhésion d'intellectuels de prestige, même si Staline a habilement profité du courant de sympathie que des écrivains créaient pour le communisme, même si Freud a profité du succès de sa doctrine aux Etats-Unis et ce grâce à l'appui que les artistes lui accordaient, la réticence de ces hommes de pouvoir ou de science est évidente envers les innovations de l'art moderne : jugé décadent, bourgeois, ou irréfléchi. Le jdanovisme ou art prolétarien de l'époque stalinienne, le néo-classicisme nazi, la guérison comme enjeu médical qui prive de l'envie de créer, sont les réelles réponses des systèmes en cause. L'homme de science ou de pouvoir a une profonde méfiance pour la littérature et l'homme de lettres a du mal à se conformer aux directives du système. Il en est un utilisateur approximatif. Il est donc amusant de voir les écarts qui sont engendrés, les distorsions apportées ou les déformations à l'orthodoxie du système que l'homme de lettres naturellement fabrique.

Nous étudierons trois de ces engagements "erratiques" au sein de machines à penser qui ont marqué le XXème s.

Le Fascisme. P. Drieu la Rochelle.

Né à Paris en 1893 dans une famille aisée mais désunie, il entre à Sciences Po Paris mais échoue à l'examen final, part à la guerre et par trois fois est blessé, devient l'ami de l'écrivain surréaliste et communiste L. Aragon mais rompt en 1925 avec le surréalisme. Ses premiers écrits sont des poèmes (Interrogations 1917). Marié par deux fois à des femmes riches, il en divorce pour ne connaître que des liaisons passagères dont ses romans se feront l'écho désabusé ainsi que de son goût pour la drogue (cf. L'Homme couvert de femmes en 1925). Sa seconde femme d'origine juive, follement dévouée à son égard, lui fera don de toute sa fortune et le cachera dans les dernières années de sa vie. De 1930 à 1934, ses convictions politiques se radicalisent : d'abord royaliste maurassien (doctrine qui s'avère une féroce critique du parlementarisme corrompu, et qui possède un puissant organe de presse "L'Action française" où de nombreux jeunes écrivains peuvent s'exprimer), Drieu se rapproche du fascisme, puis adhère au parti Populaire Français de l'ex-communiste J. Doriot. Ses articles et ses livres voient dans le fascisme un instrument de lutte d'abord personnel contre la mort qui l'obsède (cf. Le Feu follet 1931), puis général contre la bourgeoisie décadente qu'il déteste et ne cesse de fréquenter (cf. Rêveuse bourgeoisie 1937 ; Gilles 1939). Pendant la guerre, Drieu devient le directeur de la Nouvelle Revue Française (revue d'avant garde au début du siècle fondé en 1906 par Gide), et collabore ouvertement avec les Allemands au nom d'une Europe nouvelle qu'il appelle de ses vœux. Le fascisme est pour lui "le mouvement qui va le plus radicalement dans le sens de la restauration du corps - santé, dignité, plénitude, héroïsme ". Le 15 Mars 1945, physiquement épuisé, après plusieurs tentatives de suicide, et après avoir reçu un mandat d'amener, il met fin à ses jours. Le jazz - interdit par les nazis comme art nègre - est alors sa dernière passion.

Visiblement, sa vie est semée d'innombrables contradictions, de déchirements qui la rendent d'autant plus étrange et délicate à juger. Drieu semble se précipiter là précisément où rien ne l'appelle, et où tout peut le détruire : fascination constante pour le néant.

Le Feu follet (1931) est son œuvre la plus poignante, et précédant son adhésion au fascisme, elle contient les germes explicatifs de ses futurs choix idéologiques comme elle s'inspire du suicide réel de J. Rigaud, écrivain membre du mouvement surréaliste. De cette œuvre dont L. Malle, le cinéaste de la Nouvelle Vague, tirera un film en 1960, tirera une adaptation remarquable, il faut y voir une préfiguration du destin même de son auteur. Alain, le héros, suit une cure de désintoxication dans une maison de repos où tous les êtres lui paraissent sans consistance; visité par une riche américaine, amie de sa femme avec qui il compte divorcer, il a une brève relations sexuelle (ainsi s'ouvre le livre) ; elle l'honore d'un chèque pour survivre ou pour qu'il vienne la rejoindre aux Etats Unis. L'argent, les femmes, la drogue forment l'univers désespéré d'Alain. Lucide, désabusé, sceptique, Alain regarde l'inanité de la vie des mondains qu'il fréquente, ou l'insipidité des malades de sa clinique, ou le vide des bonnes intentions de tous ces amis. Ecrire une œuvre lui paraît une illusion supplémentaire, digne de pauvres bourgeois désemparés. Il décide de se suicider, ce qu'il accomplit sans hésitation en déclarant " La vie n'allait pas assez vite en moi, je l'accélère. la courbe mollissait, je la redresse. Je suis un homme. Je suis maître de ma peau, je le prouve".

Les principaux thèmes récurrents dans le fascisme sont servis ici par une prose dépouillée, faite de notations froides et brèves. Drieu sait que l'homme moderne ne dispose plus d'explications métaphysiques et que l'homme est un individu seul et livré à la mort. Il ne lui reste qu'à refuser le déclin inéluctable. Notion capitale de cette

machine à penser : ce déclin est historique, c'est celui de la civilisation européenne épuisée par la première guerre mondiale et qui voit se dresser contre elle deux superpuissances (Etats Unis, URSS), deux nouvelles orientations de la culture, deux autres façons d'envisager l'existence ; c'est celui aussi de la bourgeoisie stérile, décadente, incapable de renouer avec l'Histoire, avide de plaisirs ; c'est celui de la vie qui détruit toute jeunesse et aboutit au naufrage de la vieillesse ; c'est la dégénérescence de la race blanche, de ses composantes celtes ou germaniques, que la guerre, et la chute démographique menacent ; c'est la déchéance morale et l'affaiblissement physique de tous les européens qui n'ont plus la force de vivre héroïquement, de se sacrifier pour une cause ou un idéal. Deux options dans ce thème du déclin se font jour, séparant sans doute fascisme de nazisme : l'une est historique (déclin), l'autre est biologique (dégénérescence) dont les conséquences diffèrent. Drieu les manipule indistinctement dans son roman. La solution espérée est donc une renaissance, un sursaut collectif, une réunion des énergies. Le fascisme dans ses immenses rassemblements populaires, ses fêtes et ses corporations, paraît résoudre la solitude de l'homme moderne et le pousser à l'acte héroïque à nouveau. Le nazisme, avec ses foules fascinées, son organisation machinique et mobilisatrice, ses appels à la pureté et à la jeunesse, a les mêmes vertus. Dans les deux cas, l'instrumentalisation de l'homme est engagée : la conquête militaire comme l'eugénisme sont valorisés en dépit de toute morale estimée comme hypocrisie et faiblesse. Le Surhomme se doit d'être soit "par delà le bien et le mal" (sa lucidité se fonde sur une raison nihiliste dont la force est le seul enjeu) soit "régénéré" (la biologie doit aider à l'apparition de cette nouvelle race). La pauvreté de ces deux objectifs aurait de quoi faire sourire si les conséquences n'avaient été dramatiques. Et l'on peut se demander en quoi cela a pu fasciner plus d'un écrivain car le nombre n'est pas négligeable : Céline, Brasillach, Bardèche, Rebatet (véritables écrivains maudits) et tant d'autres ailleurs. Telle est la puissance d'une machine à penser qui redonne un sens à un univers énigmatique et silencieux.

On remarquera que la solution ultime au désarroi des existences n'est pas une transcendance mais un idéal de société. Le fascisme aime la mort acceptée, sacrifiée dans le combat, l'affrontement. Cela suffit comme objectif. Tout doit y préparer et la victoire en est la récompense totale. C'est un mélange de prouesse individuelle et collective, un dosage de dons respectifs. Drieu la Rochelle, cependant, et tout son talent est là, n'a pas de héros de romans qui en soient l'expression : ils sont tous faibles, instables, insatisfaits, ils sont des ratés et des déconfits, ils supportent mal la violence et la force, se réfugient dans les bras de femmes fortes et riches, dans la drogue pour oublier, dans les discours pour proclamer leur incapacité. Où est le surhomme, où est l'homme nouveau? Rien n'y prépare. Gilles (1939), un autre roman autobiographique, accentuera ses thèmes. Ce sont ces contradictions éclatantes qui saisissent le lecteur comme si toute l'œuvre de Drieu n'était que dénégation. Littérairement, son écriture très naturaliste, est proche de la tradition française d'analyse psychologique précise et incisive (stendhalienne). Là encore, l'appel à la révolution peut paraître vain : ni le style ni les thèmes (l'hypocrisie de nos relations) n'ouvrent sur une littérature d'aventure, d'imaginaire, ou d'exploration de l'inconscient. La tradition du roman français domine.

Le caractère très attachant de ces romans réside donc dans le pied de nez qui est fait à la machine à penser. Elle sert à dire par contraste ce que l'on est, elle fonctionne comme un idéal que l'on dit idéal sans avoir envie qu'il se réalise. Drieu est un piètre propagandiste, se complaisant dans l'ancien monde qu'il veut détruire et dont il est un pur produit contradictoire, ambigu à l'extrême. Sa sincérité est émouvante bien plus que ses positions.

Le Marxisme. J-P Sartre.

Connu comme le philosophe de l'existentialisme, doctrine suffisamment organisée pour se suffire même si son auteur avait tenté de la rapprocher de l'humanisme (cf. *L'Existentialisme est un humanisme*, 1946), J-P Sartre est de plus en plus tenté par le marxisme. Après 1968, ses positions politiques le rapprochent de l'extrême gauche : cofondateur de la "Cause du peuple", journal d'obédience maoïste, directeur de "Libération", il reconnaît dans le marxisme une issue aux maux de la société occidentale. Il est donc intéressant d'étudier ce parcours, ce passage d'une philosophie de la conscience à une philosophie de la structure, pour comprendre comment une "machine à penser" s'empare d'un autre système.

Né à Paris en 1905, orphelin de père à 2 ans, élevé par ses grands-parents (son grand-père lui donne le goût de la lecture), il supporte mal le remariage de sa mère en 1917 et voit dans l'étude un moyen de fuir ce nouveau milieu familial. En 1924 il entre à l'Ecole Normale Supérieure, réussit son agrégation de philosophie en 1929, rencontre l'amie de sa vie S. de Beauvoir, est nommé au Havre comme professeur jusqu'en 1936 (il y écrit *La Nausée*), puis enseigne à Paris. Fait prisonnier en 1940, à Trèves, il revient à Paris pour y enseigner. Il écrit alors *L'Être et le Néant* (1943) et sa pièce de théâtre la plus fameuse *Huis Clos* (1944). L'après guerre consacre

la célébrité de l'existentialisme. Il fonde une revue "Les Temps modernes" et dans ses articles et ouvrages (Les Mains sales 1948 ; Saint Genet 1952) invite les artistes à un réel engagement dans les luttes politiques de leur temps, considérant qu'entre morale, politique et art, il existe des rapports essentiels. L'homme se définit par ses actes qui génèrent à l'intérieur de situations particulières les valeurs utiles au bien de tous. Homme de tous les combats (contre la guerre d'Algérie, du Viêt-nam, pour le tiers monde et les pays de l'est communiste), il abandonne peu à peu la littérature avec un récit autobiographique Les Mots (1963) qui signe son " adieu à la littérature". En 1964, il refuse le Prix Nobel qui vient de lui être attribué. En 1968, on le voit à la tête des manifestations des étudiants et haranguant les ouvriers de Renault (on connaît le mot célèbre du général De Gaulle à son sujet : "on n'arrête pas Voltaire"). De plus en plus marqué par le marxisme, il se consacre alors à des études biographiques (sur Flaubert - L'Idiot de famille 1972 -3 volumes, le quatrième inachevé pour cause de cécité, le cinquième en projet) qui lui permette d'étudier le rôle de l'aliénation sociale au sein de la créativité artistique. Aveugle en 1974, il meurt à Paris en le 19 avril 1980. Plusieurs milliers de personnes l'accompagnent au cimetière Montparnasse où il est enterré.

L'attraction qu'exerce une "machine à penser" sur une autre est l'objet de notre réflexion. C'est pourquoi nous chercherons à voir ce qui peut ou pourrait dans l'existentialisme préparer cette philosophie à une autre. Prenons la pièce de Huis clos (1944) : cinq scènes s'organisent autour de trois personnages, deux femmes (Estelle et Inès) et un homme (Garcin). Tous trois sont morts et sont réunis dans le salon d'un hôtel pour toujours. Ils s'étonnent de ne point trouver de bourreaux ni d'instruments de torture. Peu à peu, ils s'avouent leurs fautes croyant ainsi s'expliquer pourquoi ils sont en enfer. Ils sont tous trois à leur façon des assassins : l'homme a tourmenté sa femme jusqu'à la faire mourir de chagrin, et a déserté ; Inès a détruit un couple pour vivre avec la femme séduite (elle a assassiné son époux) et est morte de la tentative de suicide au gaz de son amante ; Estelle a épousé un vieil homme pour son argent, a eu une liaison et a noyé l'enfant de cette relation extra-conjugale sous les yeux de son amant qui en était le père. Après ces aveux, Garcin tente une réconciliation entre tous trois, ce qu'Inès refuse comme lâcheté ; Inès essaie de séduire Estelle ; Garcin l'en empêche et se rapproche d'Estelle comme si leur amour naissant pouvait les sauver ; nouvel échec. Chacun des personnages peut agir sur l'autre et le torturer de son regard. D'où la formule : "L'enfer, c'est les autres" qui conclut la pièce.

Sartre qui est athée et matérialiste, est, comme tout athée, confronté au problème du mal : si Dieu n'existe pas, alors tout est possible selon la formule gidienne mais au-delà de cet exemple connu, il y a le fait que l'athée a à décider du bien et du mal qui ne sont à ses yeux que des usages sociaux très relatifs. Sartre alors choisit de faire de l'homme le juge suprême des actions de son semblable. Ce regard d'autrui est le véritable châtement qui se met en place. De plus l'homme a le devoir de la responsabilité de ses actes. le "salaud" sartrien est celui qui se donne bonne conscience en se mentant à lui-même quant à ses actes, il se justifie, et n'ose affronter sa responsabilité. Il faut le pousser à l'aveu. Enfin, l'existence n'a de sens que si l'homme s'engage dans des actions qui sont porteuses des valeurs de liberté et de justice. Garcin est un déserteur et non, comme il le dit, un pacifiste qui combattrait et accepterait de mourir pour la paix. Ces trois aspects permettent de comprendre la prise que le marxisme a eu sur Sartre.

Le marxisme est une philosophie de l'Histoire. Elle peut répondre à notre interrogation si l'histoire des hommes a un sens et va dans une direction. Le moteur de l'histoire, ce qui nous fait passer d'un stade à un autre, c'est la dialectique à l'œuvre universellement: il y a une phase d'affirmation, puis une de négation, enfin une de synthèse. Cela ponctue la vie de la nature comme celle des hommes. Dans cette dernière, la lutte des classes est le mouvement qui a fait passer les hommes du stade de la féodalité niée par le capitalisme de la bourgeoisie qui à son tour niée s'achèvera par la victoire de la classe ouvrière et du communisme. A ce stade de fin de l'Histoire, l'esclave rompra avec son envie de devenir le maître (dialectique du maître et de l'esclave), et ne s'identifiera plus à son opposé. Cependant, l'aliénation dans laquelle la société plonge les ouvriers empêche ce mouvement : en effet, les superstructures (religions, modes de pensées, cultures) sont produites par l'infrastructure économique ; cette dernière étant basée sur le rapport de domination, elle engendre des idéologies qui cachent ou justifient sa pratique dominatrice. Il revient au philosophe de désaliéner cette classe ouvrière en la libérant du contrôle des superstructures. Enfin le marxisme se présente comme une science dont le but est de libérer aussi l'homme de la domination de la Nature : puisque le milieu détermine la vie, si l'on modifie le milieu, la vie s'en trouvera affectée. Le prométhéisme du marxisme est connu : on peut agir sur la nature, la domestiquer, faire que le milieu amélioré agisse alors sur un homme transformé en bien.

La puissance de ces conceptions, leur ampleur explicative, leur prégnance due aux rêves qu'elles autorisent, sont autant de raisons du succès de cette doctrine. Mais Sartre était trop rationaliste pour se laisser emporter par

leur simple caractère optimiste et utopiste. S'il adhère, c'est parce que le marxisme est une théorie de l'action, on peut agir sur la réalité, cette action a un sens quand elle est tournée vers les hommes. Comme l'existentialisme, le marxisme élimine l'angoisse de la mort, la subjectivité (psychologie du sentiment), l'importance de l'imaginaire et des cadres cognitifs innés. L'être humain se définit dans le pré carré de ses relations sociales qui le modèlent avant qu'il n'ait le courage de s'en désaliéner et de les transformer: c'est le fondement d'une nouvelle morale. Et l'on pourrait réduire sans trop se tromper l'œuvre de Sartre à une forte volonté moralisatrice où la société est l'unique horizon qui se montre, où la nature inexistante est au service utile des hommes, où l'art se doit à cette tâche de combattre pour la justice. L'énigme du monde se résout à ces pétitions capitales. Après tout, l'image la plus conservée dans les mémoires est celle d'un Sartre écrivant au café de Flore à Paris. Au milieu des villes, au cur de leurs agitations, remous et explosions sociales.

Toutefois, l'adhésion de Sartre au marxisme est tardive et se concrétise autour de formes "non-orthodoxes" comme le maoïsme qui trouva comme appui moins les ouvriers (le faible nombre d'industries de la Chine avait peu créé cette "classe") que sur les paysans (hérésie pour un marxiste léninien). Ses positions en faveur du tiers monde peu industrialisé ou envers les étudiants ont le même sens de ne pas s'enfermer dans un marxisme étroit. Quant au structuralisme marxiste (rapport entre idéologie et économie), Sartre reste méfiant : son Flaubert montre comment la rupture d'avec son milieu se fait plus par l'art que par la politique. L'écrivain, comme dans le cas de Drieu la Rochelle, reste mal à l'aise dans une "machine à penser" dont il apprécie souvent la générosité, ou la possibilité de briser une solitude, plus que les réels principes.

La Psychanalyse. M. Leiris .

Une autre machine à penser, capable de nous expliquer pourquoi l'on aime, se bat ou travaille, est la psychanalyse. Très tôt, les écrivains éprouveront un réel engouement pour une doctrine qui leur ouvre le domaine de l'inconscient, cet "autre-monde" peuplé de fantasmes et d'interdits, source de nos associations et inventions, lieu de toutes les tensions cachées. L'inconscient est la pierre angulaire du système. Cette notion semble avoir fonctionné dans l'imaginaire comme un lieu aussi magique et passionnant que les "au-delà" religieux d'antan (enfers et paradis compris). Il y avait aussi pour la littérature française avide d'analyse psychologique l'occasion de se renouveler par une introspection plus axée sur un non-dit : la sexualité.

Michel Leiris est avec Georges Bataille le plus proche d'une compréhension profonde du freudisme. Né en 1901 à Paris, Leiris (le 20 avril, Taureau de signe astrologique), à vingt ans il a l'occasion de faire la connaissance du poète Max Jacob, de Picasso et d'autres artistes de cette génération d'avant 14 qui assistent à la percée du surréalisme. Leiris ne s'y trompe et malgré son admiration pour ses écrivains et peintres, adhère en 1924 au surréalisme. Mais en 1929 il rencontre G. Bataille, fonde avec lui une revue "Documents", ce qui provoque une rupture avec A. Breton.

G. Bataille (1897-1962) est un sociologue et philosophe qui, renversant le point de vue ordinaire, considère paradoxalement que le fondement des sociétés est la dilapidation : l'énergie en excès et non la rareté. Dans *La Part maudite* (1949), il passe en revue les différents moyens utilisés par les sociétés pour évacuer ce trop plein d'énergie constant : "ce n'est pas la nécessité mais le luxe qui pose à la matière vivante et à l'homme leurs problèmes fondamentaux ". Il faut citer le don (potlach), le jeu, la guerre, l'accumulation capitaliste, la productivité libérale, le prométhéisme communiste. A l'origine biologique, l'humain a trouvé des moyens insensés de dilapidation : manger un animal est plus coûteux que se nourrir de plantes; la mort est un moyen de faire de la place aux autres, c'est un système de dilapidation ; de même la reproduction sexuée doit être comprise comme donner vie à autre chose que soi. Bataille se situe à la croisée des chemins du freudisme et du nietzschéisme. La pulsion lui paraît plus explicative que les traditionnelles notions de rareté, d'utilité ou de contraintes pour expliquer la vie. Penseur du désordre, de l'exubérance, de la transgression, il influencera tant Leiris que Klossowski. La littérature en transgressant la loi la rend ainsi visible à tous.

Ami de Bataille, Leiris vit une période difficile. Sans profession ni revenus assurés, marié depuis peu, il se lance, pour résoudre ses angoisses, dans un traitement psychanalytique. Invité en 1931 à une expédition ethnologique chez les dogons (peuple d'Afrique de l'ouest) avec Marcel Griaule, il revient en France en 1934, publie *L'Afrique fantôme* (récit ethnologique), devient membre du Musée de l'homme, publie de nombreux articles et livres d'ethnologie africaine. La littérature semble un rêve de jeunesse oublié alors qu'il a décidé d'entreprendre une autobiographie sous un angle inhabituel, celui de la psychanalyse. Ce sera *L'Age d'homme* (1936), suivi de *La Règle du jeu* (quatre volumes de 1948 à 1976) Il publie aussi en 1946 *La Littérature*

considérée comme une taumachie (il est du signe du taureau) où il compare le torero risquant la mort à l'écrivain se devant d'être vrai, nu face à soi, aux autres et à la littérature. ("Faire un livre qui soit acte", "la négation du roman"), se mettant en danger parce que se plaçant sous l'angle de l'érotisme. Ses derniers ouvrages intègrent à cette vision la part de l'imaginaire (fictions et fantasmes qui occupent tout esprit humain voulant donner une image autobiographique complète.

L'Age d'homme commence par un examen des blessures physiques de son enfance : une opération sans anesthésie à l'âge de six ans des végétations (première découverte de la trahison des adultes : "toute ma représentation la vie en fut marquée : le monde, pleine de chausse-trappes, n'est qu'une vaste prison ou salle de chirurgie ; je ne suis sur terre que pour devenir chair à médecins, chair à canon, chair à cercueil") ; une inflammation de son pénis gonflé qui lui fit croire longtemps que toute érection était "un retour offensif de la maladie" et que toute vie sexuelle était un danger. Leiris perd vite ses croyances enfantines qui s'accompagnent de ce qu'il nomme "la métaphysique de l'enfance" : si le Père Noël arrive à passer les jouets par la cheminée, c'est qu'une réduction a lieu et explique par la même occasion la naissance des enfants (réduction d'adultes) et l'origine du monde ; il découvre l'infini en regardant une boîte de cacao dont l'image se répète à l'intérieur ; il estime que la vue d'une crêpe traversée au milieu vaut pour définir l'âme. Ces rêves sont abandonnés comme toute croyance en Dieu après une première communion attendue mais sans effet particulier. Des portraits de sa famille suivent mais l'image de deux types féminins l'obsèdent au temps de l'adolescence : Lucrèce et Judith. Lucrèce est une héroïne romaine très belle qui subit un viol de la part d'un cousin de sa belle famille, le dit à son époux et se suicide. Pour Leiris cela lui paraît traduire la violence inhérente à tout amour. Judith est une héroïne juive qui, pour sauver son peuple, se livre à Holopherne, un général assyrien assiégeant sa ville, le séduit et au petit matin lui coupe la tête. Symbole de la perte de conscience qui se saisit de celui qui se livre à l'amour. Dans les deux cas, la femme est castration et provoque l'inhibition car on ne peut aimer sans tuer ou être tué. Eros et Thanatos, les deux principes freudiens, sont bien liés. Leiris déclare : "ainsi suis-je, devant une femme, toujours en état d'infériorité". Comme pour Freud les figures mythologiques nous enseignent sur nos pulsions secrètes ; Leiris interroge celles d'Icare, de Phaeton, d'Hercule réduit à tourner le rouet d'Omphale, de Samson tondu par Dalila, d'Oedipe, tous héros brisés par la sexualité, connaissant l'impuissance sexuelle. L'autobiographie se termine par le récit de sa première relation sexuelle, de la liste des prostituées qu'il a rencontrées. L'amertume est grande. Sa vie, depuis l'enfance, c'est la fin de toute métaphysique dans tous les domaines, en particulier celui de l'amour.

Ce récit, né d'une psychanalyse, utilise les articulations du discours freudien. On sait qu'à l'origine des tensions psychiques réside le "triangle d'Édipe" (rivalité du père et du fils pour la mère) : la castration symbolique - celle du père, celle que le fils s'impose, celle que la femme impose - est une des solutions dont Leiris se fait l'écho avec Judith et Lucrèce. D'autres tensions ont lieu entre le moi (instance sociale, dotée de raison et de l'illusion du libre arbitre), le surmoi (cette instance supérieure naissant de l'image idéale que l'on se fait de soi en conformité aux modèles moraux d'une société) et le ça (cette instance inférieure faite de désirs inavoués). L'inconscient est ce dynamisme où s'affrontent ces trois instances. De lui, naissent angoisses, complexes, et névroses. Leiris est frappé par le peu de décision personnelle qui le caractérise (le moi est fragilisé) et par l'importance des obsessions (figures des mythes) et des pulsions qui organisent son existence. Le fait même d'écrire s'assimile à un acte de cure, à une évacuation salutaire sans avoir peur de l'exhibitionnisme qui s'ensuit.

La machine à penser et à interpréter de la psychanalyse génère ici un renouvellement de l'autobiographie (déjà portée à de tels aveux - cf. Rousseau, Chateaubriand) prise dans un cadre explicatif patent. Le charme réside dans la narration sans emphase, faite de notations précises d'où toute nostalgie est éliminée comme toute reconstitution d'une époque, d'un milieu, d'un itinéraire intellectuel. L'évolution est absente de l'œuvre, on ne peut sortir de l'enclos des pulsions et de leurs infinies résorptions par le réel décevantes, traumatisantes ou délirantes. Les sentiments, les sensations sont privés de sens, ils sont une illusion camouflant le travail réel des tensions toujours renaissantes. On doutera donc que la narration ait apporté un mieux à son auteur, ait produit la guérison escomptée. Plus important est ce fait récurrent de nos jours : au départ, le psychanalyste se servait de récits provenant d'auteurs ignorant tout de sa théorie, ce qui lui permettait d'interpréter les données de façon neutre ; avec la diffusion de la psychanalyse, le récit de tout narrateur perd de sa neutralité et prépare le terrain de l'interprétation ; cet effet rétroactif n'est pas négligeable. Le médecin sait ce qu'il doit trouver, le malade sait ce qu'il doit dire pour être guéri. Leiris se garde de nous proposer une interprétation mais l'on voit que la sélection des faits de son autobiographie est due à un système orientant son regard. Les faits marquants et saillants le sont grâce à une mise en valeur déjà opérationnelle. La machine à penser investit certains lieux et objets de façon à ce que s'agrègent nos attentions, effaçant ce qui ne lui sert pas. Quelle machine à penser donnerait tout ce que nous laissons de côté dès que nous usons d'une machine à penser?

Cependant Leiris échappe à ce travers parce que sa recherche n'aboutit pas. Loin d'apporter le sens à l'énigme de la vie, la doctrine le place face à ses monstres et fantasmes et ne l'en débarrasse pas. Cela épaissit l'énigme plus que cela ne l'éclaire ou ne l'enchanter. A la différence des surréalistes qui ont vu en l'inconscient l'occasion d'effectuer des découvertes et de pénétrer au cur de l'énigmaticité, Leiris reste exclu, au seuil d'aucune révélation, sans désir de connaissance. Son enregistrement n'éclaire rien, n'engendre rien, ne soulève d'autre voile que ceux de la pudeur bourgeoise. Sa confession est ce que l'on ne peut pas raconter dans un salon ; quant à la faire sur le divan de la psychanalyse, ne signifie pas qu'elle soit bienvenue : elle est trop discursive, ne permettant plus qu'une autre parole intervienne pour l'expliquer, tout est déjà dit avec aisance et précision. Le commentaire n'a pas de prise : il apporterait une clarté avec ces mêmes instruments qui ont produit de l'obscurité ; comment y croire? L'on reconnaît ce trait des écrivains devant les machines à penser, les utilisant en les détournant de leur finalités, n'y adhérant que pour s'en détacher.

Conclusion:

Les machines à penser ont, chez les hommes du XXème s., joué un rôle prépondérant dans leurs luttes. Nombre d'écrivains ont partagé les engouements pour telle ou telle doctrine, par générosité et envie d'être avec leurs contemporains. On ne peut nier non plus des excès et des erreurs. Mais, avec le recul, il apparaît que ces machines ont été en littérature plus des auxiliaires que des fins en soi, tout au moins pour les écrivains portés à l'innovation sous ces trois formes (inventive, par mutation ou par revisitation). On comprend qu'elles aient exercé une fascination si l'on considère que l'énigmaticité pourrait alors y trouver son achèvement. Mais l'on a vu que Drieu avait au contact de l'une d'elles augmenté son errance, que Sartre en avait côtoyé une autre en la détournant de sa stricte orthodoxie, que Leiris avait espéré par le biais d'une autre s'éclairer lui-même sans y réussir.

Cette inadéquation provient sans doute du fait que la Littérature tient plus de l'organisme que de la machine : la machine est centripète, ordonnée autour d'un noyau qui rassemble autour d'elle - c'est le propre d'un système ou d'une idéologie - ; l'organisme a des organes qui entrent en rapport avec le monde, il adopte des stratégies d'alliance et de fuite, il est un perpétuel échange entre intérieur et extérieur - c'est le propre d'une recherche spirituelle ou intellectuelle et d'une expérimentation -. Or, une uvre littéraire véritable simule mieux la vie par le jeu d'équilibres changeants et se modifiant que par l'emploi de formules déjà établies. Et lorsque la formule lui est donnée, elle l'adapte maladroitement, pour son bonheur. Sinon, est-ce encore de la littérature ?

CHAPITRE CINQ

La rimbaldisation

Si le monde est dépourvu de sens, désacralisé, énigmatique (s'il est un mur auquel l'on se heurte), là-bas il se peut qu'il ait encore un peu de devenir et d'éclaircie. "Fuir, là-bas fuir!" dit Mallarmé Mais ce type de départ diffère du voyage exotique.

L'exotisme se nourrit de mystère ; ce n'est pas la vérité qu'il faut ramener, c'est un supplément d'âme. Se dépayser c'est se distraire de soi, c'est s'enchanter de l'autre, c'est connaître ce qui vous différencie. L'on revient avec de la couleur locale et des émotions précieuses pour un système perceptif augmenté. Le romantisme a été l'initiateur des voyages exotiques, de ce qui deviendra le tourisme. Les romantiques ont aimé les bords du Rhin, l'Espagne, Venise et Rome, l'Orient. Nombre d'auteurs ont continué leur célébration de la planète par le voyage vers "l'ailleurs", différent et immobilisé dans ses traditions. L'exotisme est basé sur ce principe à succès : aux changements destructeurs du monde occidental, préserver la beauté des traditions extérieures ; l'occidental voyage, l'autre non ; il est l'invité éternel, il enregistre l'état différencié du monde, il éprouve du plaisir à tout contraste. Cela ressort de l'ancienne problématique "la jeunesse du monde" privilégiant un intérêt pour le "pur" face à l'"usé" ou "dégradé".

Partir - et non pas voyager, se dépayser - se présente comme une quête. Or cette quête n'est pas, non plus, un pèlerinage : le pèlerin a une conviction religieuse et un but, l'homme qui part n'a pas de croyance, il est souvent athée ou agnostique, il n'aspire pas forcément à se convertir à une autre religion. Sa quête est cependant un acte

de foi, un engagement réel de tout son être (il peut en mourir). En effet, ce n'est ni à l'Autre (Dieu) ni aux autres qu'il prête de l'importance mais au seul voyage qui est l'altérité : c'est pourquoi, il n'y a ni pèlerinage ni dépaysement. Il faut comprendre l'état d'esprit qui anime ce chercheur qui ne veut ni se distraire de la multitude bariolée des sociétés humaines ni aller à la rencontre d'une divinité. Partir, pour lui, c'est ouvrir en soi et dans le monde un ailleurs dont tous ont fermé l'accès, tout au moins arriver à l'ouvrir. Voyage intérieur-extérieur qui se fonde sur un voyage réel-irréel. Pour arriver à cet ailleurs, un voyage erratique est nécessaire qui ne soit ni promenade ni destination mais avancée à l'aveuglette. Les pays ne sont pas visités avec leurs particularités mais dans ce qu'ils révèlent de particulier en soi et dans l'organisation énigmatique du monde. L'errance est le mode de voyage adopté puisque l'éclaircie ne peut surgir autrement que par dérèglement, surprise ou longue patience (endurer et souffrir).

On en tire alors la conclusion qu'engendrée par l'opacité énigmatique du monde, la quête n'aboutit pas à réenchanter le monde ni à proposer du mystérieux. Elle tend à traverser et à passer outre. Elle n'a pas d'autre but qu'elle même. Là-bas est une vertu retrouvée, une possibilité personnelle et ouvrant une ouverture dans un monde clos. Rappelons que l'énigmaticité provoque une série de barrières (amas de faits chaotiques, de diversités formées, de règles imposées) ; partir là-bas, c'est anticiper cette découverte que tout n'est pas fermé, que tout n'est pas du social, du psychique ou de l'historique. Quoi alors ? Des illuminations, de l'indicible, des agencements avec le monde, une fusion. La quête ne vise pas le dépaysement mais des éléments étrangers demeurés en soi, chez ceux là même qui sont au loin. L'étranger est découvert comme étranger à lui-même, il ne le sait pas souvent ou s'il le sait, il devient le guide que le voyageur recherchait.

Ecrire ces lignes revient à faire référence au poète Arthur Rimbaud. Son influence est telle qu'il paraît bon d'en tirer le terme de "rimbaldisation", cette recherche effrénée entreprise par le pouvoir des mots et par l'errance. Cet écrivain (né à Charleville en 1854) est connu pour avoir écrit ses poèmes jusqu'à l'âge de 20 ans (1874) et avoir mené ensuite une vie d'aventurier (il meurt à Marseille en 1891, à 37 ans) : enrôlé dans l'armée coloniale hollandaise, déserteur à Java, recruteur à son tour, interprète dans un cirque en Suède, chef de chantier à Chypre, marchand d'armes et peut-être d'esclaves en Ethiopie, atteint de gangrène, amputé et agonisant d'un cancer à Marseille. Une vie coupée en deux périodes, semble-t-il : l'écriture, la vie réelle. Pourtant rien n'est plus faux que cette vision car l'écriture conduit à cette vie d'aventurier comme si les mots préfiguraient cet engagement. La quête se poursuit dans le voyage vers l'Orient et vers les pires conditions d'existence. Beaucoup d'écrivains feront du voyage vers l'Orient le prélude à leur activité créatrice, inversant le rapport sans l'altérer.

Cette liaison entre vie et écriture, entre aventure et création, qui fait "déboucher" mutuellement l'une dans l'autre, est un des traits marquants de la littérature du XX^{ème} s. Pourrait-on apprécier les poèmes de Rimbaud si l'on ne savait rien de sa vie tumultueuse? Le fait qu'ils aient été écrits par un jeune homme influe sur le jugement. Il suffit, de façon toute sacrilège, d'imaginer que les Illuminations ou Une Saison en enfer soient les écrits d'un homme d'âge mûr pour que leur aura s'estompe. Il n'empêche que le temps passant il arrivera un moment où nul ne se souviendra de cette existence et qu'il restera ces textes hallucinés, erratiques où l'historien percevra mieux, indépendamment de la légende maudite de son auteur, cette quête d'une ouverture dans l'opacité énigmatique du réel. Il se peut aussi que l'on ne comprenne plus l'équivalence établie entre "mots" et "vie", cet indissociable accord entre une quête verbale et une quête existentielle : s'agissait-il d'un leurre, d'un "monisme linguistique" (la tentation moniste est de ramener la totalité à une unité, ici celle du langage : tout vient de lui et y revient) ? Pourquoi identifier la parole à l'existence? Car tout Rimbaud est là : les mots inventent la vie ou peuvent le faire ; la vie avec des mots ordinaires est ordinaire : or la vie n'aspire qu'à s'inventer et ne peut le faire qu'avec des mots. Longtemps, la langue a été conçue comme le reflet des pensées, le moyen de les dire, ou bien comme l'occasion de nommer les choses ; elle est de nos jours considérée comme constituant la pensée et notre rapport au monde. La position rimbaldienne est autre : le langage poétique fait corps avec la vie. L'ennui réside dans l'indétermination du terme de "vie" : élan, poussée, impulsion, violence, saut, énergie, dynamisme, événement? Les mots tentent d'en rendre compte (importance des verbes chez Rimbaud) à moins qu'on ne croie qu'ils libèrent de telles forces. Croyance moniste de toute façon.

Trois poètes particulièrement ont suivi les traces de Rimbaud. Leur étude devrait éclairer sur l'emploi par les hommes de lettres de la quête rimbaldienne qu'ils ont donc continuée.

P. Claudel, Saint John Perse, H. Michaux avouent nettement leur dette à Rimbaud.

Revisitation du christianisme. P. Claudel.

Né en Champagne en 1868, d'un milieu de notables (son père est conservateur des hypothèques, sa mère est fille de médecin), Paul Claudel entre en seconde à Paris au lycée Louis le Grand (sa sur aînée, Camille, a décidé sa famille de venir s'installer dans la capitale pour qu'elle étudie la sculpture). Bachelier en 1885, il s'inscrit en Droit mais rêve d'interprétariat. C'est l'époque où la lecture de Rimbaud provoque en lui un premier choc spirituel intense (la fin du XIX^{ème} s. a pour idéologie un progressisme matérialiste). A Noël de la même année 1886, il connaît une conversion fulgurante au christianisme mais résiste pendant 4 ans à cette demande intérieure. C'est seulement en 1890 qu'il accepte de se plier à cette injonction : "Paul, il nous faut partir vers un départ plus beau!". Il fréquente le salon littéraire du poète Mallarmé, écrit ses premiers drames sans succès (publications à cent exemplaires), est reçu au concours des Affaires étrangères et part en 1893 comme consul pour les Etats Unis. De retour en France, il songe à devenir moine : ses supérieurs religieux le lui déconseillent. De 1895 à 1909, il sera envoyé en Chine. Il s'éprend alors follement d'une jeune femme mariée et mère de deux enfants qu'il a rencontrée sur le bateau qui le conduit en Chine, a un enfant d'elle mais cette passion inquiète autant son administration que sa maîtresse qui s'enfuit avec leur enfant. Ce nouvel échec le désespère mais de ces expériences extrêmes surgissent ces oeuvres majeures : des traités (Connaissance de l'Est), des pièces de théâtre (Partage du midi) et surtout Les Grandes Odes. Un lyrisme surprenant inspire ces poèmes. Il se marie, est nommé à Prague, puis à Francfort qu'il quitte en 1914 par suite de la guerre. Ses pièces commencent à être jouées. En 1921, nommé au Japon, il échappe de justesse à un tremblement de terre qui détruit son ambassade (il y écrit sa pièce la plus célèbre Le Soulier de satin 1924) ; de 1927 à 1933 on le trouve aux Etats Unis, puis de 1933 à 1935 en Belgique (c'est son dernier poste). Retiré dans sa propriété en Isère, il assiste au succès de son uvre, est élu à l'Académie française en 1946, et meurt en 1955. Il a droit à des funérailles nationales. Le Soulier de satin (1929) est une immense pièce d'une durée de 9 heures (ou toute une nuit, comme cela fut fait au festival d'Avignon), faite de 4 journées et se déroulant en Espagne, au Maroc, en Amérique, en Italie et en Bohême (parfois même sur le pont d'un bateau ou dans des lieux imaginaires). Le sujet en est un amour impossible entre des amants qui tentent de trouver dans la fidélité à leur honneur, à leur patrie de quoi survivre à leur désespoir. Seuls leur renoncement et leur sacrifice les mettent sur la voie réelle de Dieu : leur amour impossible prend alors un sens, ces souffrances ont été voulues par Dieu pour leur salut et celui des personnes qui leur sont confiées. Doña Prouhèze, deux fois mal mariée, aime Don Rodrigue de Manacor: ce dernier gouverneur d'Amérique reçoit enfin une lettre de Doña Prouhèze recluse à Mogador (citadelle du Maroc), mariée à un homme qu'elle méprise ; cette lettre a mis dix ans à lui parvenir. Rodrigue aussitôt part pour Mogador qu'il trouve assiégé par les Maures. Mais au cours d'une ultime rencontre sur le bateau de Rodrigue, les amants se séparent au nom d'une pureté accessible par le seul sacrifice de leur passion : ici-bas les jeux sont déjà faits, et la perspective de l'adultère détruirait ce qu'il y a de plus beau dans leur amour. Don total qui ne peut être inspiré que par Dieu. Doña Prouhèze regagne Mogador et y meurt. Elle a confié à Rodrigue sa fille Doña Sept-Epées, conçue avec son époux mais en pensant à son amant. Le bonheur de Doña Sept-Epées est possible : elle épouse le fils de deux amants plus heureux que Rodrigue et Doña Prouhèze.

On aurait tort, cependant, de réduire cette pièce à un drame sentimental, faisant écho aux désordres amoureux de son auteur. La luxuriance de images, le souffle d'une langue sans contrainte proche d'une longue expiration, l'invraisemblance des situations, le rôle permanent de thèmes religieux (sacrifice, salut, rédemption, péché et faute) renvoient à l'engagement total de Rimbaud. Claudel n'écrit pas un livre, il ne se sert pas des mots, il expérimente la vie par le pouvoir des mots. Dire à quelqu'un "je t'aime" libère une force, a un pouvoir, modifie un être, mais si cette expression peut le faire, il faut comprendre que d'autres expressions inusitées ou nouvelles déclencheront un pareil effet de puissance. L'infini pointe alors son nez. La découverte de telles expressions est facilitée au sein de situations désespérées qui épuisent les ressources et les défenses de l'homme (son habitus social, ses réflexes psychiques, ses émotions codifiées). Les lieux du décor - Maroc, Espagne- ne sont pas là pour dépayser, ils ont peu de réalité, mais ils distillent la folie, l'enfermement, la dérision, l'abandon, conformément à un voyage erratique, celui du poète qui n'envisage comme issue qu'une foi en Dieu torturée, contradictoire, déraisonnable. Autant Rimbaud se voulait "satanique", blasphémateur et incroyant par haine destructrice de la société, et se fit marchand pour se détruire aussi, autant Claudel, son disciple sans partage, voit dans la religion de quoi se perdre et dans cette perdition sacrée une ivresse. Consul voué aux affaires, il connut du négoce les avantages officiels. Reste cette commune fascination pour l'aventure réelle que délivrent les mots de la poésie. Ni outil de communication ni instrument de spéculation, le langage est une force qui vous aventure à des extrémités. Là-bas est son otage obligé. Le rejoindre c'est s'abîmer dans son infini.

Les leçons des steppes et de l'océan. Saint-John Perse.

De son véritable nom, Alexis Saint-Léger Léger, d'une famille de planteurs français, est né en 1887 à la Guadeloupe qu'il quitte avec sa famille en 1899. En 1904 il s'inscrit en Droit à Bordeaux, y poursuit ses études

jusqu'en 1910 mais la littérature est sa passion : il rencontre P. Claudel qui lui conseille d'entrer aux Affaires Etrangères. De 1916 à 1921, il est secrétaire d'ambassade à Pékin ; il visite la Chine, adopte le pseudonyme de Saint-John Perse (aux connotations entremêlées d'Orient, de poésie, d'exotisme), y écrit en 1924 *Anabase* (un recueil célébrant l'expédition d'un peuple imaginaire en marche). De 1925 à 1940, il est au Quai d'Orsay à Paris : il pense la guerre inévitable et souhaite que la France s'y prépare. Période où il abandonne la littérature. En 1940, il s'exile aux Etats Unis (Vichy le destitue et le prive de la nationalité française). Cette solitude l'incite à renouer avec l'écriture : il publie en 1942 *Exil*, puis en 1946 sur une île déserte il rédige *Vents*. A la Libération (n'appartenant ni au gaullisme ni au communisme), il retrouve ses droits, mais ne rentre pas en France, voyageant surtout. En 1957, il publie *Amers*, s'installe avec son épouse américaine en Provence (presqu'île de Giens) dans une propriété offerte par ses admirateurs et reçoit en 1960 le prix Nobel de littérature. Il meurt en 1975.

Dans *Anabase* (1924) Saint-John Perse chantait la montée vers les hautes terres d'un peuple nomade animé par un rêve indéfinissable qui le portait à toujours aller plus loin, jusqu'à fonder une ville et un empire. L'installation est vécue comme la naissance d'une nostalgie de ce temps d'errance où tout était impérissable comme le ciel, le vent, la lumière, les parfums, la nuit ou les oiseaux. La ville est un déclin des rêves éternels, le temps des choses éphémères et vaines, celui des métiers qui réduisent l'homme à de médiocres considérations et emplois ("ha! toutes sortes d'hommes dans leurs voies et façons: mangeurs d'insectes, de fruits d'eau; porteurs d'emplâtres, de richesses! l'agriculteur, l'acupuncteur et le saunier ; le péager, le forgeron ; marchands de sucre, de cannelle, de coupes à boire en métal blanc et de lampes de corne"). De son expérience de la Chine, Saint-John Perse ne retient pas la fascination traditionnelle de l'occidental pour une civilisation si ancienne et si brillante mais seulement le souvenir qui hanterait cette culture des époques où le peuple chinois venu des steppes nomadisait et s'avançait vers la mer. Au sein d'une des civilisations les plus urbaines et codifiées, il repère un rêve contestataire et infini de s'enfuir, de ne plus dépendre des lois et activités humaines, un souffle qui pousse à respirer l'air du large et des hautes terres antérieures à toute fondation, un rêve qui s'éloigne du ridicule de nos us et coutumes : "Terre arable du songe! Qui parle de bâtir? - J'ai vu la terre distribuée en de vastes espaces et ma pensée n'est point distraite du navigateur."

Cette thématique se retrouve dans tous ces recueils : on notera qu'indifférent aux particularités de la société chinoise ou plus tard du monde américain, insensible au dépaysement exotique, le poète dégage, pourrait-on dire, l'"inconscient", la part inavouée d'une civilisation. Dialectique ouverte où fonder est un moment sacré qui se défait en activités vulgaires, en enfermements successifs, et en rêves de la visite de l'Etranger. Ce dernier, dans *Amers*, (1957) doit venir accoster, tous l'attendent (prêtres, femmes, dignitaires, tragédiennes,) mais navigateur solitaire, baigné de mer et de lumière, il désespère d'abandonner le songe : "Etranger, dont la voile a si longtemps longé nos côtes nous diras-tu quel est ton mal, et qui te porte, un soir de plus grande tiédeur, à prendre pied parmi nous sur la terre coutumière?". "Amers" est un terme de navigation : c'est la hauteur de la terre vue d'un bateau. Image d'une barrière derrière laquelle le monde s'enferme. Tout concourt donc à illustrer cette énigmaticité du monde : son opacité, ses limites, son chaos d'activités fragmentées. Là-bas n'est pas un lieu mais le témoin d'une béance : d'un côté les forces vitales infinies et libres, sur l'autre rive les sociétés humaines closes et insatisfaites. Ces deux côtés sont indissociables mais inconciliables. Le poète, bien sûr, s'identifie aux puissances vitales, le poème tend à imiter ces souffles continus que sont la houle marine, le vent du désert, les vapeurs de la terre, la pluie sur l'océan, etc. Le même monisme linguistique que chez Claudel ou Rimbaud se dessine : fusion du verbe et de la vie, identification ou simulation sont à l'oeuvre et fabriquent beaucoup de lyrisme (deux mouvements parallèles le génèrent toujours). Mais si Claudel identifiait les élans du cur avec la création divine, Saint-John Perse revient à une position plus "naturelle" : le rêve humain rejoint la Nature, ils se ressemblent pour leur commun goût pour l'infini. Rapport au monde d'ordre fusionnel.

Les verrous du monde. H. Michaux.

Né en 1899 à Namur (Belgique), élevé chez les jésuites, enfant, Henri Michaux est anorexique, angoissé, absent de l'existence, persuadé qu'il existe un "ailleurs" qu'il localise dans la littérature. Il commence des études de médecine, mais en 1920 se fait matelot, va au Brésil, est licencié et s'estime un "raté". A Paris, en 1924, emballer-livreur dans une maison d'édition, il vit pauvrement mais a la chance de rencontrer des artistes surréalistes et Supervielle (poète uruguayen de langue française). Ecuré de la vie parisienne et de la réalité, il voyage vers les Indes, l'Afrique, l'Amérique du sud, écrit alors *Un Barbare en Asie* (1933). Mais même les voyages lui sont décevants. Il s'en invente d'autres imaginaires, récits regroupés sous le titre d' *Ailleurs* (1948).

Il explore en lui ce secret dont il soupçonne l'existence depuis toujours. Pendant la guerre, il s'exile avec sa future femme dans le Lavandou, coupé du reste des hommes ; en 1948, sa femme meurt dans d'horribles souffrances. Michaux se détourne de l'écriture pour la peinture (surtout des aquarelles et des taches d'encre de Chine) dont le sens lui échappe et qu'il voit comme révélant l'organisation de la pensée (saisir ce qui se dérobe) et du corps (quels membres nouveaux aimerions-nous avoir pour quels gestes nouveaux?). Il a recours aussi à des drogues (mescaline) dans le même espoir de comprendre le secret de la pensée et du corps : mais ces expériences (cf. Face aux verrous 1951 ; Misérable miracle 1956) sont un échec, la drogue lui paraît engendrer une banalité tout aussi importante que le reste. De plus en plus, la vie intérieure avec ses plis et replis, ses ramifications et ses turbulences qu'il exprime par des dessins à l'encre ressemblant à des neurones frêles et tremblants, semblables à des idéogrammes chinois qui diraient les hésitations de l'esprit, lui est la seule vie possible à tenter. Le seul regard valable est celui qui vient du dedans et qui observe l'intérieur. Le dehors est sans aucun sens ni intérêt (cf. Connaissance par les gouffres 1961 ; Déplacements, Dégagements 1985). Il meurt à Paris en 1884.

Toute l'œuvre de Michaux est donc à situer dans l'ailleurs parce qu'au départ le monde est perçu comme horrible, ennemi, "à côté de" l'humanité. Les menaces proviennent d'un sujet qui n'appréhende plus le réel mais en est la victime. C'est un monde clos comme le dit ce titre Face aux verrous (1951). Ce recueil commence par une série de dessins à l'encre de Chine aux formes vaguement humaines, de silhouettes agitées de mouvements fébriles. De brèves réflexions étranges suivent : on y lit par exemple " L'enseignement de l'araignée n'est pas pour la mouche " ; "L'épouvante aussitôt tutoie. Plus de risque d'éloquence" ; "Qui cache son fou meurt sans voix". Le poète désigne alors des "faits divers" absurdes où les objets et animaux semblent dotés d'une vie personnelle : rien ne les rend proches de la vie humaine ("Blanchette notre vache fait sa porcelaine" ; "une petite charrue laboure en ma moelle un petit sillon " ; "Je m'apprêtais à manger une huître. Or, il se trouva qu'elle avait des cils, de longs cils roux"). Un journal de voyage intervient, tenu par un étranger venu d'ailleurs d'un peuple agissant sur les rêves des hommes (" nous les faisons tourner dans le labyrinthe, dans leur propre filet s'emmailler et s'immobiliser " ; " Il y a maintenant des hommes à éclipse il était temps. ces foules sans cesse grandissantes, ces villes pleines et où des amours aveugles en 'rajoutent' encore "). Le recueil se termine par un appel à la disparition ("L'espace aux ombres") appel angoissé d'une femme voyant des ombres rapaces se glisser dans le monde : " les ombres-hyènes cherchent sans cesse dans la nuit" : " au secours! au secours! Les miens, s'il m'en reste, au secours, vite, vite, qui que vous soyez qui puissiez quelque chose, vite! vite! Ils sont là, tout proches. Ils sont sur moi ! Je vais être engloutie!" (derniers mots du texte - cf. Les Aventures d'A. G. Pym d'E. Poe).

Le poète a voyagé mais comme Claudel ou Saint-John Perse, les lointains ne sont pas des sociétés exotiques. L'excentricité n'est pas géographique, elle occupe le creux de la réalité et l'intimité de l'être. Ce ne sont pas les sentiments ni les rêves ni les désirs qui sont les curiosités à visiter du monde intérieur : H. Michaux n'a rien de romantique (effusion du moi) et peu du surréaliste (à l'écoute des rêves). L'idée saugrenue, le point de vue de l'autre, le malaise d'avoir un corps sont des faits qui obligent à s'interroger et qui ouvrent d'étranges perspectives. Le langage en refusant de se plier aux cohérences habituelles (successions de causes, stabilités spatio-temporelles, unités thématiques), en devenant lieu de ruptures et dérèglements, en juxtaposant et adoptant un rythme elliptique, adhère à une réalité extérieure et intérieure qui lui ressemble. La quête aboutit à faire surgir ce qu'il y a d'étrange au sein du monde et de soi. Ce n'est pas greffer de la surprise ni comme les surréalistes rapprocher le distant qui caractérise cette démarche. Il faut se dire que le langage porte en lui de quoi nous déstabiliser et de quoi ouvrir un infini au sein d'une réalité opaque. Michaux est loin du sacré Claudel, de la célébration de la nature de Saint-John Perse, il est proche du corps qu'agite la pensée infinie. Physiologie de l'Être.

Conclusion :

La question principale qui se pose à la lecture de tels auteurs est de se demander s'ils ont eu raison de prêter au langage de telles vertus. Ils ont cru que les mots les éclaireraient, leur ouvriraient des horizons que la réalité leur refusait, les aideraient à fusionner avec la vie. Sincérité émouvante à cet idéal d'une unité retrouvée entre l'écriture et la vie. Car chez eux, il n'y a pas de fiction, ni de légende ni d'imaginaire ; le désir n'y est ni un manque ni un agencement, il n'existe pas. Il n'y a pas non plus d'analyse de la réalité ni de psychologie. Le langage n'est pas utilisé dans ces voies-là, dualistes. La force du langage est entière, totale, devant percer l'énigme du monde : le risque majeur avec une telle conception est de dépeupler le monde de sa diversité et de le contraindre assez violemment à n'être plus qu'un "ensemble" (Dieu, la Nature, le Corps). Bien loin alors de

créer de la liberté, c'est à un sentiment d'étouffement que l'on arrive. Claudel, Saint-John Perse, Michaux créent des univers pleins, abondants de vies, trop pleins peut-être.

CHAPITRE SIX

La salvation par la littérature.

H. Bergson " C'est le réel qui se fait possible et non pas le possible qui devient réel "

L'énigmaticité du monde rencontre le problème du temps potentiel ou "en puissance": comment se fait-il que l'on assiste au surgissement de situations nouvelles ? D'où provient le futur ? Comment se couple-t-il avec le passé ? Si des lois précises déterminent la vie, il ne devrait y avoir que du connu (des fonctions régulières) et l'imprévu serait impossible, voire illusoire. Il existe donc un lieu où se tiennent en attente les événements à naître qu'ils soient des souvenirs ou des faits nouveaux. Interroger le mystère du Temps, s'inquiéter de son pouvoir de disparition est chose liée à d'anciennes problématiques. Ici, il s'agit de rejoindre ce "point" de passage où des virtualités deviennent des réalités, où des réalités deviennent des virtualités, c-à-d des nouveautés. Le mythe d'Orphée et d'Eurydice peut servir de métaphore explicative : Orphée rend le réel possible (descente aux enfers, en ramener son désir englouti) et s'il se retourne vers Eurydice pour vérifier son existence, c'est pour savoir comment le virtuel se réalise. Mythe essentiel au XX^{ème} s. On se plaint moins de la dégradation, de la vieillesse, de la fuite du temps qu'on ne se tourne vers cette ligne de démarcation entre événements réalisés et événements potentiels, rejetés ou attendus. Y aurait-il moyen de les rendre présents et nécessaires? Ne faut-il pas créer un vide de ce côté du présent pour les appeler à se manifester ? Une tension s'opère entre le "trop plein" du passé, du présent et aussi du futur (déterminé), "trop plein " qui bloque l'arrivée de l'événement et l'impuissance du monde réel à se franchir le seuil de la possibilité nouvelle. Or c'est du côté du potentiel que se situe l'espoir d'un salut. Ce qui a eu lieu est consommé et décomposé, ce qui va arriver est la suite de cette dégradation, ce qui existe présentement est non-modifiable, il ne reste que le potentiel pour modifier la donne, c'est ce qui devrait arriver et qui ne ressemblerait pas à ce que l'on sait et prévoit.

Longtemps, les hommes ont mis dans leurs croyances religieuses leur espoir d'une telle solution : à la dégradation annoncée et à la disparition assurée s'oppose l'idée d'une salvation. Le point de passage en est l'instant de la mort. La réflexion d'un certain nombre d'écrivains est d'utiliser la littérature comme moyen de définir **d'autres points de passage tout aussi salvateurs** : le fait que l'homme ait une mémoire créatrice, qu'il soit fait d'attentes successives, qu'il s'invente des destins. Loin de penser que leurs oeuvres seront impérissables, de se satisfaire d'une gloire posthume, ces auteurs recomposent le temps et le forcent à prendre une direction. L'art est un "anti-destin" (Malraux), il libère ce qui n'a pas eu lieu, il nécessite les mêmes sacrifices que pour une divinité, mais grâce à lui et par lui l'on accède à une vérité qui n'avait pu se manifester.

Ce n'est donc pas tant l'envie de demeurer qui importe ou de faire une uvre-monument. **La recherche consiste à faire place au sein d'un réel encombré pour la venue de ce qui n'a pas pu exister et qui rompt l'enchaînement causal et temporel.** Si Proust par l'expérience de la madeleine retrouve un pan de sa jeunesse perdue et oubliée, il ne célèbre pas une victoire sur le temps (tout mémorialiste autobiographe y parvient) mais il libère une partie de sa vie qui lui a été essentielle et l'a déterminée, il a le fil conducteur de son existence : ce qui aurait dû apparaître à sa conscience est enfin là, à savoir que cette période contenait tous les développements ultérieurs de sa vie, en particulier qu'il pourrait devenir un écrivain et un créateur. Il s'identifie à Noé. Découverte précieuse qui le sauve de la dispersion où tout de ses heures semblait engagé. Proust est un "inventeur" parce qu'il donne à l'énigmaticité cette nouvelle enveloppe : nos désirs encombrant le monde et le constituant, seule la littérature en les narrant nous conduit à ces seuils où ils laissent parfois échapper leur mystère : comment ils se forment, autour de quels éléments saillants, combien, même oubliés, ils continuent d'agir en nous, etc.

Nous étudierons trois seuils de salvation abordés par ces trois écrivains : Proust, Beckett, Modiano. Les titres mêmes de l'oeuvre de Proust désignent d'ailleurs des seuils: du côté de, le côté de, à l'ombre de.

Les seuils de la création. Marcel Proust.

Né à Auteuil en 1871, élevé bourgeoisement, Marcel Proust est un enfant asthmatique, de santé fragile. Après des études de Lettres et de Droit, bénéficiant de la fortune de son père, un médecin célèbre, il se tourne vers une carrière de critique littéraire et de romancier. Pendant plusieurs années, il mène une vie essentiellement mondaine, faite de fréquentations d'aristocrates et d'artistes dont on retrouve la trace dans son premier livre *Les Plaisirs et les jours* (1896). Un voyage à Venise le confirme dans sa vocation artistique mais c'est surtout à la mort de sa mère (1905) à laquelle il est très attaché que se produit une transformation radicale de son existence : en 1909, il commence la rédaction de son livre majeur *A la Recherche du Temps perdu*. Le premier tome "*Du côté de chez Swann*" (1913) est un compte d'auteur, livre refusé par tous les éditeurs. C'est seulement avec "*L'ombre des jeunes filles en fleurs*" (1918) que le succès a lieu : pour ce livre, il reçoit le prix Goncourt en 1919. Malgré des crises d'asthme de plus en plus fréquentes (étouffements, insomnies, céphalées), il poursuit son travail, rédigeant cinq autres livres. L'ensemble de ses sept volumes constitue *La Recherche*. Il meurt de pneumonie, épuisé par ses efforts, en 1922. Il apparaît alors comme un des plus grands écrivains du XX^{ème} s.

Son premier livre "*Du côté de chez Swann*" comporte deux parties : la première, encadrant la seconde, faite de souvenirs de son enfance, la seconde consacrée à un ami de ses parents - Swann - dont l'amour pour une demi-mondaine provoque le scandale. En effet, Proust élabore une théorie de l'amour qui répond à cette question : "pourquoi et comment devient-on amoureux?" C'est une affaire de seuils. Swann, un esthète, homme fin et cultivé, n'a aucune raison de tomber amoureux d'une femme somme toute vulgaire, et dont la beauté physique n'est pas exceptionnelle (Odette - car tel est son nom - est une femme d'âge mûr, d'une élégance peu raffinée). Un "*Amour de Swann*" narre donc le processus qui amène un homme à s'éprendre d'une femme, mais ce processus est en rupture avec les déterminismes précédents (il devrait aimer une femme de son rang et de sa culture). La réalité est occupée, pleine de faits contraires à cet amour et qui influent. Or, Swann s'attache à Odette parce qu'elle libère en lui des possibilités qui ne peuvent autrement s'exprimer : Odette n'a pas de réelle consistance, elle n'existe que parce qu'elle dévoile tout un ensemble, elle est la "création" de Swann. Swann ne désire pas Odette mais tout ce qui entoure Odette : son visage qui de profil lui rappelle un tableau de Botticelli à la Sixtine, sa démarche surprise un jour sur une allée du Luxembourg, sa jupe droite en contraste avec les fleurs désordonnées de son corsage. De plus, Odette a eu une vie mystérieuse qu'elle tait et que Swann difficilement essaie de reconstituer en rencontrant ses anciennes amies. Il sait parfaitement qu'Odette ne peut être la femme qu'il devrait épouser, il se sait incertain sur sa passion, et il découvre en lui un sentiment nouveau, la jalousie qui naît moins de son impossibilité à percer le secret de la vie antérieure d'Odette que de la difficulté à rassembler des certitudes. Un réseau inextricable de témoignages partiels empêche la constitution d'un portrait stable. Une telle mouvance aide à démultiplier des fonctions cachées en Swann.

Proust lui fait dire à la fin : "Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne plaisait pas, qui n'était pas mon genre !" Quel secret sur nos amours se révèle ainsi? La mémoire, l'imagination, le doute, la souffrance libèrent des potentialités qui, enfin, s'expriment : son amour pour Odette surgit comme un moyen de lui montrer comment il organise le monde et ce qu'il en saisit. Il fonctionne en associant des éléments pris à différents plans (l'art, la nature végétale et animale, la vie sociale). Son désir n'est pas un manque (souffrir de l'absence de l'être aimé) mais comme une force qui assemble autour de lui une multitude de faits jusque là éparpillés et ne servant à rien (leçon que Proust retient pour son uvre). De plus, l'analyse nous apprend comment l'on tombe amoureux : il y a le fait qu'un être est saisi au sein d'un univers mouvant aux vitesses différentes (une personne arrêtée, une autre courant, un vêtement rigide et un autre souple, par exemple), il y a le fait qu'un corps mobilise des expressions typiques (le mouvement des mains, une moue sur le visage, une démarche, etc.), il y a le fait qu'un être apparaît à un endroit et à un moment si particuliers que rien ne reproduira de telles circonstances (qualité de l'air, de la lumière, espace traversé, etc.). L'association de ces circonstances déclenche chez un individu sensible ce jour là à un tel contexte, le sentiment amoureux. Ce sont des potentialités qui d'un coup franchissent le seuil qui peut les rendre agissantes. Si Swann est déçu par Odette, il ne l'est pas pour ce qu'il découvre en lui (une infinité d'identités a pu s'exprimer, son être était cette richesse) et sur le sentiment amoureux (dont l'énigme réside dans le couplage d'éléments pris à différents régimes - végétal, animal, artistique).

La salvation, cependant, n'intervient pas pour Swann. Il faudrait que cette découverte s'accompagne d'une création qui rende compte de ces vérités atteintes. Swann, maintenu dans sa vie mondaine, aboutit à un échec parce qu'il ne transcende pas par un acte créateur sa découverte. Proust confie à l'art le devoir de raconter et de se remémorer ces découvertes précieuses sur l'être humain, de quoi éclairer l'énigme de nos relations et de les rattacher à des vérités. L'auteur n'a que faire de reconstituer le passé, de porter un jugement sur ce qu'il a vécu, il entreprend une recherche qui le replace dans les mêmes sensations et sentiments : retrouver les circonstances, c'est amener à faire surgir cette vérité que nous n'avions pas vue autrefois et que la mémoire livre à notre

attention et analyse. Cette vérité c'est un flot de potentialités mal maîtrisées, une éclosion arrêtée sans cesse au profit d'un seul événement appauvrissant, l'assurance que d'autres circonstances donneront raison à ces potentialités repoussées et qui finiront par se manifester : à ce moment tout sera limpide et compréhensible. Peu de nostalgie, d'introspection ou de morale dans Proust. La mémoire est au service de l'art, elle lui donne les éléments pour qu'il retrouve leur disposition et leur sens (la potentialité que les événements ne pouvaient exprimer). Nos désirs émis n'ont pas toujours eu de réponses, nous n'avons pas su répondre à ceux des autres, du potentiel est resté sur le seuil, en attente. L'art en est l'immense révélateur et l'effectuateur inespéré: il réalise ce qui resterait sinon dans les limbes.

La Mémoire atteint ce seuil entre passé revisité (et factice) et passé orienté vers une disposition se réalisant dans le temps ; elle rassemble grâce à l'Art ce que la vie émiette mais surtout elle retrouve la clef d'assurances essentielles. Ce que le jeune Proust chez sa tante "recevait" - sans en être conscient - c'est qu'il avait une réelle vocation d'écrivain ; le souvenir lui apporte ce sens moins perdu qu'ignoré, moins décisif que de l'ordre de la vérité. Voilà pour quoi la Mémoire ne l'a pas oublié et l'a conservé pour le restituer (certainement plusieurs fois) jusqu'au jour salvateur de la prise de conscience. Il ne s'agit donc pas de ce genre d'événements "marquants" dont parlent les auteurs de souvenirs, mais d'une virtualité incluse qui trouve à se libérer et d'une réalité qui s'ouvre à des possibilités nouvelles. Quelque chose était contenue qui n'a pas été comprise sur le moment mais qui n'a pas été oubliée jusqu'à finir par donner son plein sens, de façon providentielle, bien des années après. Marcel Proust n'est en rien Marcel Pagnol !

Les seuils de l'attente. Samuel Beckett.

Cet écrivain irlandais est né en 1906 à Foxrock près de Dublin. D'une famille protestante, il reçoit une éducation austère. Ses études le conduisent vers les langues vivantes : le français et l'italien. En 1928, il est lecteur d'anglais à l'Ecole Normale Supérieure de Paris, travaille sur Descartes et Proust, et prend la défense de son compatriote J. Joyce (attaqué par les traditionalistes irlandais pour une uvre romanesque audacieuse). De retour en 1931 à Dublin, il refuse une carrière universitaire et mène une vie errante en Angleterre, Allemagne, avant de s'installer en France en 1937. Résistant, il se réfugie dans le Vaucluse pour fuir la police allemande. A la Libération il s'engage comme volontaire de la Croix Rouge, puis se retire tel un reclus dans son appartement de Montparnasse à Paris. Il décide alors d'écrire en français, publie trois romans avant de se consacrer au théâtre : En attendant Godot (pièce écrite entre 1948 et 1949, publiée en 1952, jouée en 1953), Fin de partie (1957), Oh les Beaux jours (1963). Immense succès qui lui vaut en 1969 l'attribution du Prix Nobel. Toujours plus solitaire, Beckett écrit de moins en moins et de façon de plus en plus brève. Il meurt en 1989.

En Attendant Godot , sa pièce la plus célèbre, a eu du mal à trouver un éditeur et un metteur en scène (trois ans d'effort). Son succès fut sans précédent : en cinq ans elle est représentée cinq cents fois en France, traduite dans dix sept langues, jouée dans le monde entier. Beckett a alors quarante sept ans.

Deux actes seulement la constituent : au premier, près d'un arbre nu, dans un lieu désert, deux vagabonds (Vladimir et Estragon) attendent : ils ont rendez-vous avec Godot mais sont incertains quant au lieu, à la date, à ce qu'ils attendent de Godot. Ils parlent pour tuer le temps. Arrivent Lucky ployant sous le poids des bagages de son maître Pozzo. Lucky attaché par une corde est contraint par Pozzo à penser ; Lucky débite un discours délirant. Pozzo et Lucky s'en vont. Un jeune enfant annonce que Godot viendra demain. Au second Acte, au même endroit, Vladimir et Estragon attendent, Estragon ne se souvient plus de la veille, ni Pozzo qui arrive : il est devenu aveugle, et Lucky son serviteur est devenu muet. L'enfant reparaît, affirmant n'être jamais venu la veille, et annonçant l'arrivée de Godot pour demain.

La pièce doit son succès au fait d'avoir été jouée en pleine période de l'existentialisme. Le sens en était clair : elle exposait la condition humaine au moyen de quatre personnages représentatifs de notre état : Estragon incarnait le "corps" (il se plaint de ses douleurs, ne parle que de sa chaussure, perd la mémoire), Vladimir représente "l'esprit" (son chapeau le désigne comme plus intelligent), Lucky est misérable, il reçoit des coups de fouets, il porte les bagages, il est l'esclave mais aussi l'artiste qui chante et danse et pense (son nom Lucky signifie "heureux", l'homme naïf et abruti de fatigue), Pozzo est le maître, cruel et dominateur, incapable d'exister sans son esclave, aimant se donner en spectacle. Quant à Godot, c'est Dieu (si l'on enlève les deux dernières lettres de Godot on obtient God, dieu en anglais), le sauveur qui devrait venir mais repousse toujours sa venue. La vie s'écoule dans cette attente sans fin.

Or cette attente ne se fonde pas sur l'attente de la mort, elle lui est bien antérieure, elle se produit au sein de chaque jour, de chaque heure. Ses effets ne sont pas une tension vers un avenir heureux, entre le regret de quitter ce monde pour un autre, entre l'espoir et l'inquiétude, tous sentiments pris en charge par les religions du salut. Ils sont dilutoires : l'incertitude, la mémoire défaillante, le bavardage sans objet, envahissent l'existence. L'attente condamne toute pensée et tout acte à l'insignifiance et à l'absurdité. Il se crée des vacuosités, du néant à l'intérieur de la vie. Beckett se sert du langage pour dégager ce seuil : il ne communique plus ni une expérience vécue ni une espérance, il se désorganise et recense des inepties pour faire apparaître le néant du présent. D'ordinaire, on établit que le passé a une consistance momentanée avant de sombrer dans l'oubli, que le futur n'existant pas est de l'ordre du probable ou de l'impossible, et que seul le présent entre ces deux abîmes est plein d'actions et de pensées. Ici, le présent peuplé d'attentes est aussi un vide infini. Surgit au milieu des activités du présent une béance que le langage dévoile. Le présent n'est plus un seuil entre passé et avenir, il s'ouvre sur la solitude et l'éternité., tel est son nouveau seuil. D'un côté, chacun parle pour passer le temps, croire qu'il existe, sans se faire comprendre de quiconque (solitude), de l'autre, aucun homme n'échappe à une condition déjà faite, celle de l'éternel conflit entre l'esprit et la matière, entre le maître et l'esclave (situation statique, répétitive à l'infini). Il n'y a ni origine ni fin, il n'y a que de l'attente. Le temps est immobile, voire nul.

Peut-on échapper à ce constat? Y-a-t-il une salvation possible? La pensée existentialiste nous fait admettre l'absurdité de l'existence, mais elle ne conduit pas au suicide, seulement à plus de liberté et à la révolte contre l'injustice. Telle ne semble pas l'attitude de Beckett. En retrait par rapport à tout engagement, à tout jamais dépressif ou misanthrope, il ne cherche pas de sens à la vie ni ne regrette qu'elle n'en ait pas, il découvre, à la manière des moralistes, le vide tapi sous nos vies et s'amuse à voir comment nous le peuplons vaguement. La création littéraire ne découvre rien d'autre : les astuces humaines pour combler le vide. La littérature en est certainement une.

Les seuils de l'identité. Patrick Modiano.

Né à Boulogne-Billancourt en 1945, d'une mère comédienne et d'un père d'origine juive tourné vers les affaires, Patrick Modiano fit ses études à Annecy et à Paris. Ses parents sont souvent absents, puis se séparent, il ne verra plus son père. De plus, son jeune frère né en 1947, meurt à l'âge de dix ans. Événement dramatique qui hante la vie de Modiano au point d'affirmer qu'il est né en 1947 et de dédier plusieurs de ses romans au disparu. Son œuvre ne quitte plus les périodes de son enfance, de l'Occupation, de ce qui a précédé sa naissance, de la guerre d'Algérie comme si le temps s'était arrêté en 1962. Il s'agit de lutter contre toutes les formes de disparition : l'absence de son père et de son frère, l'incertitude de son identité, la judaïté refusée et avouée, les oublis de la mémoire. Disciple de Céline, il considère que la réalité comprend plus que des faits, elle est tissée des idées et des songes que l'on a eus, elle est traversée par nos représentations imaginaires, elle se nourrit de nos fictions passées et présentes. En 1969, *La Ronde de nuit* évoque l'histoire d'un jeune homme travaillant à la fois pour les résistants et pour la gestapo, incapable de choisir car incertain sur son identité. D'autres romans vont suivre enquêtant sur la perte du passé qu'il faut moins raconter qu'inventer pour qu'il existe. En 1978, *Rue des boutiques obscures* lui vaut le prix Goncourt. Son œuvre se poursuit depuis autour des mêmes thèmes de prédilection de l'auteur : quête de soi, du passé, de l'origine

Rue des boutiques obscures raconte comment un détective privé, frappé d'amnésie depuis dix ans, décide de retrouver son passé. Plusieurs pistes s'ouvrent à lui, qui lui permettent chaque fois d'envisager une identité nouvelle : il a pu être le fils d'une russe, d'un diplomate argentin, son père être un grec, un résistant recherché tous les indices concordent chaque fois sans que l'enquête donne un résultat certain. Impasses successives. Le héros est prêt à endosser toutes ces identités et à les trouver conformes à son être. Sur une île du Pacifique, enfin, il croit pouvoir rencontrer l'ami d'enfance qui le reconnaîtra. Ainsi s'achève le roman. Le passé ne donne pas, comme chez Proust, une seule et unique vérité, il ne se laisse pas reconstituer, il est affaire d'imagination. La question posée " qui suis-je ? " ne trouve pas sa réponse dans le passé mais dans le fait qu'à tel moment notre désir s'oriente pour adopter une identité factice, convenante à notre humeur, instable en soi. Modiano place un seuil au sein de l'existence : biface, elle se donne au présent pour unique, particularisée, délimitée par des paramètres (nom, âge, fonction) alors qu'elle s'ouvre par le passé sur une pluralité de personnages qui ont bien vécu au même moment. L'être humain subit comme une transformation en franchissant ce seuil : de l'unité du présent il passe à la multiplicité des êtres qu'il fut à un instant du passé. Se tourner vers le passé, ce n'est donc pas recomposer une image stable mais se heurter au jaunissement et au flou des vieilles photos qui font apparaître tous les visages que chacun a pris, non pas successivement mais au même instant. Les témoignages se contredisent, les influences se mêlent, l'imagination complète mieux que le document l'identité en cause. Des potentialités cachées trouvent enfin leur expression dans les différentes approches et interprétations que l'on peut donner d'une personne ayant vécu. L'être se fragmente, se défait en de nouvelles combinaisons, il perd de

son unicité du présent pour conquérir le droit d'être une infinité. Ecrire est une salvation puisque cela redonne aux vies des possibilités d'existence non empruntées parfois, en latence, comme si le romancier seul voyait toute la richesse incluse dans une simple apparence déjà enfuie.

Conclusion :

Nous sommes redevables à la Littérature de nous avoir indiqué des "seuils" inhabituels ou inaperçus. Outre ceux de la nature (la vie, la mort), ceux de la vie sociale (enfance, mariage, emploi), il existe d'autres franchissements : là où des agencements subtils se mobilisent pour libérer des possibilités (Proust retrouve en certaines combinaisons des potentialités qui ont pu ou non se réaliser et qui sont l'essence d'un individu), là où l'attente dévoile dans le présent son vide éternel et ses peuplements inutiles et la place pour la métaphysique (Beckett) ; là où le passé détruit l'unicité de l'identité pour libérer les aspects inconnus d'une personne (Modiano). Seuils nouveaux développant davantage encore l'énigmaticité dans laquelle nous sommes plongés. La découverte de ces seuils se fait avec la Littérature qui en acquiert une grandeur telle que leurs auteurs l'ont gratifiée d'un pouvoir de "salvation" quasi religieux : Proust, grâce à elle, est sauvé d'une vie mondaine inutile, Beckett y voit sans la condamner une de nos ruses pour survivre, Modiano est vengé par elle de la médiocrité du présent.

Doit-on se soumettre à ces exaltations de découvreurs, à leur joie bien naturelle mais excessive ? Rendre un culte à son travail, le croire irremplaçable et déterminant est le propre de toutes les activités humaines. C'est aussi occuper la place du religieux dans des sociétés laïques et désenchantées mais d'autant plus avides de croyances : on voue un culte à l'artiste, à la culture, à l'écrivain qui se substitue à celui que l'on rendait par exemple à des saints ; attitude bénéfique pour ces hommes du savoir et de la fiction. Vérité ou nouvelle crédulité ? En vérité, pour éviter l'empiétement d'un domaine sur un autre il convient de se demander : comment articuler la découverte de ces nouveaux seuils avec les anciens, comment les concilier et les faire coexister ? L'erreur est dans leur rivalité alors que leur rapprochement pourrait faire apparaître des richesses communes. Naissance, Mort, Noces sont les seuils traditionnels dont traitent les religions ; l'attente, l'identité, le potentiel en sont d'autres plus littéraires qui devraient intéresser le théologien. Assurer une continuité entre deux moments est le souci de tous ceux qui dégagent des seuils car tout passage est un risque et une inconnue. Il faudrait étudier leur plan de consistance et sonder leur validité puisque ces recherches émanent de méthodes différentes mais vouées au même but. Or c'est souvent en parodiant les anciens, en les détournant de leur sens profond que les seuils nouveaux ont été imposés, se sont affirmés comme si les uns devaient éliminer les autres. On peut persister à penser que leur comparaison serait plus précieuse.

CHAPITRE SEPT

L'expérience esthétique.

Se dégagent du sein de la réalité des objets frappés de la marque du "beau". De même, de l'activité humaine, on note des attitudes, des idées, des créations qui se distinguent du reste par une éminente beauté. L'énigme naît autant de leur origine que de leur statut : d'où surgissent-ils, qu'est-ce qui fonde leur beauté ? L'énigmaticité n'est plus totale, touchant tous les aspects de l'existence mais délimitée à une catégorie de faits dont la portée hante l'esprit. Elle se résume à l'expérience esthétique. Faire l'expérience du beau, c'est consacrer son énergie à résoudre le mystère du beau, c'est mener une quête à l'intérieur d'un enclos précis : l'enclos de l'évidence de la beauté. Il s'agit moins de donner une définition du "beau", et d'en appliquer les attributs à un choix d'éléments, que de partir du choc que la beauté provoque, de l'impact invasif de ce choc. Dès qu'il a eu lieu, la perturbation est constante. Dante rencontrant Béatrice sur le pont vecchio à Florence a fait l'expérience esthétique. Mais elle a été pensée au sein d'une problématique différente qui se demandait la part de prodige possible au sein d'une existence humaine.

La problématique de l'énigmaticité remplace l'ancienne problématique du temps des Lumières qui, avec Kant, fait de l'acte de juger esthétiquement un geste désintéressé (apparition d'une harmonie entre l'intellect et le sensitif, d'une idéalité qui n'a pas de finalité, d'une forme qui a sa fin en soi). Avec l'énigmaticité comme

horizon d'interrogation, la beauté est avant tout énigmatique. Elle est l'écho de cette énigmaticité générale. C'est pourquoi l'étrange, l'inquiétant dominant : qui dira comment la beauté se fabrique, comment elle s'insinue dans le monde, quelles relations d'oeuvre à oeuvre elle entretient? Certains auteurs n'ont de cesse que de donner une réponse, souvent indifférents aux autres catégories du réel (faits sociaux, politiques, scientifiques.), parce que l'expérience esthétique les accapare et les monopolise. Elle naît d'une crise qui les ébranle parce qu'elle les met en face d'une étrangeté absolue. Ils témoignent alors de cette rencontre spéciale dont les conséquences courent à tout jamais dans leurs oeuvres.

Trois auteurs très différents sont à étudier pour saisir l'"expérience esthétique" : P. Valéry, A. Breton, A. Malraux.

P. Valéry et la beauté faustienne.

Né à Sète qu'il chanta, fils d'un fonctionnaire des douanes d'origine corse et d'une génoise (fille d'un consul italien), il fait des études de Droit à Montpellier tout en se passionnant pour l'architecture, le dessin, la musique et la lecture. Il est reçu 4ème à l'agrégation de Droit, nommé professeur d'université à Montpellier qu'il quitte en 1896 pour Paris où il devient rédacteur au ministère de la guerre. Dès 1890, il a pour amis A. Gide et P. Louys qui le présente à Mallarmé. En 1892, il connaît à Gènes une crise intellectuelle qui l'amène à douter de la littérature ; ce sera "la nuit de Gènes" (4-5 octobre) dont il parlera comme d'un instant décisif, aussi radical que le doute cartésien. Il se détourne de la littérature pour les mathématiques et la philosophie. Il habite à Paris une chambrette autrefois occupée par le philosophe positiviste A. Comte, la meuble d'un tableau noir et de la reproduction d'un squelette, il s'agit, dit-il de "guillotiner intérieurement la littérature", il s'éloigne de Mallarmé. Il écrit Introduction à la méthode de Léonard de Vinci (1895) qui tente de décrire le fonctionnement de la pensée créatrice, de percer le secret de l'intelligence, de dire comment jaillit l'idée géniale. En 1917, ses amis le poussent à revenir à la poésie : La Jeune Parque (1917, Charmes (1922) le consacrent comme poète spéculatif et d'une pureté toute classique. Il rencontre Degas, épouse la nièce de Berthe Morisot (peintre impressionniste), fréquente le musicien Ravel. Après guerre, conférencier célébrant les valeurs intellectuelles françaises, toujours amoureux de musique et d'architecture, il est élu à l'Académie française (1925), puis nommé professeur au collège de France (1937) pour une chaire de poétique. Il note dans ses cahiers régulièrement ses pensées (plusieurs tomes), dont on découvrira plus tard l'importance quant aux questions esthétiques. Mon Faust est sa dernière oeuvre (1945). Il est enterré à Sète et a droit à des obsèques nationales.

Que ce soient dans ses poèmes, ses critiques ou dans les notes de ses carnets, Valéry interroge les facultés de l'esprit humain, seul capable de créer et donc, par cet acte, de comprendre l'univers lui aussi créé. Son admiration pour E. Poe se porte sur le dernier traité Eurêka de l'auteur américain. Eurêka est un discours philosophique et illuminé où l'auteur, par de véritables intuitions visionnaires, paraît avoir, selon Valéry, pressenti la relativité d'Einstein. Pour Valéry, il n'a pu le faire qu'en raison d'une "logique imaginative" que l'on voit aussi à l'oeuvre chez Léonard de Vinci. Considérons la thèse de Méthode de Léonard de Vinci (1894) reprise dans Notes et digressions (1919). Valéry part à la recherche de la méthode de ces inventeurs qui font de l'art une cohérence supérieure, identique à celle du cosmos. L'homme de génie a un pouvoir de s'identifier aux forces et aux formes de la nature ("il s'égalise à ce qu'il regarde" Méth.), dont il voit le caractère infini : le mouvement ne peut s'achever, la forme se dilue en une multitude d'aspects. "Il devine les nappes qu'un oiseau dans son vol engendre, la courbe sur laquelle glisse la pierre lancée, les surfaces qui définissent nos gestes, le roulis des arbres, les roues, le sourire humain, la marée." (Méth.) Cette faculté d'identification stimule son imagination, accorde à l'objet choisi de devenir "le centre d'associations de plus en plus nombreuses". On pourrait citer cette pensée du philosophe et mathématicien Whitehead "penser n'est pas imposer un ordre aux choses mais découvrir comme du dedans leur devenir et leur morphologie ". Mais loin de se perdre dans cette complexité, le créateur construit une continuité qui ordonne et agrandit l'objet de son attention. Son travail est aussi abstrait que celui du mathématicien dégageant des lignes géométriques : "le plus sûr est que toutes les spéculations ont pour fondement et pour but l'extension de la continuité à l'aide de métaphores, d'abstractions et de langages." (Méth.) Valéry note qu'avec l'homme de génie "à toute fissure de compréhension, s'introduit la production de son esprit". L'oeuvre d'art mobilise donc les mêmes dispositions que dans les sciences : usage de l'abstraction, explicitation de la réalité (qu'elle complète ou éclaire par son essence plus pure). Certes, souvent l'auteur ignore les chemins et les ressorts de son propre génie. Rien ne lui est plus obscur mais tout renvoie à des combinaisons abstraites qui fondent une continuité ou cohérence supérieure.

Ainsi, la beauté ne réside pas tant pour Valéry dans le résultat mais plus dans la création en cours, dans le

cheminement de la pensée. Ce qui est beau, c'est ce mystère dont il tentera toute sa vie de percer le secret en notant chaque matin les idées qui lui viennent. L'oeuvre qui est belle est donc celle qui retrace cette énigme, et tente de la montrer : l'oeuvre réfléchit à sa propre édification et en dit l'instabilité et le doute. Le film de Clouzot intitulé *Le Mystère Picasso* où l'on filme le peintre en train de créer, de dessiner et d'effacer, correspond à la même problématique. Il revient aussi au créateur de calculer soigneusement, selon les lois psychologiques, les effets qu'il compte produire chez son public : l'effet le plus réussi, l'inaccessible ou le troublant. A la façon du sourire mystérieux que Léonard de Vinci dessina pour la Joconde. Ce sont de tels mystères qui fondent la beauté. Dans son poème le plus célèbre "Le cimetière marin", les deux premiers vers "Ce toit tranquille, où marchent des colombes, /Entre les pins palpite, entre les tombes;" ne désignent rien d'autre que la mer traversée de voiles blanches. L'énonciation se fonde sur une métaphore énigmatique mais dont on voit comment elle est venue à l'esprit : la terre a été imaginée comme se continuant là-bas, sur un autre plan et devenant infinie.

L'influence de Valéry vient du fait qu'il poursuit le travail mallarméen qui commençait à s'imposer. Il en tire, en un sens, bénéfique. Sa confrontation entre science et poésie est peut-être due à l'extraordinaire avancée des découvertes scientifiques de son temps (Poincaré, Planck, Einstein, Marie Curie) dont il voyait la fécondité et la consécration sociale sans voir dans les Lettres le même développement. L'intérêt porté au travail créatif aboutit à privilégier moins l'oeuvre en soi que le temps qui l'a précédée comme le temps où elle devient la propriété de son public. Valéry s'est toujours déclaré partisan de la liberté d'interprétation du lecteur ou du spectateur (à chacun d'user d'une oeuvre d'art comme il l'entend). Cette position a souvent "vidé" l'oeuvre d'art de ses vertus intrinsèques d'accomplissement et de message au profit d'un rendu technique fort complexe. A l'échafaudage du créateur s'ajoute l'échafaudage du public. La beauté en devient l'arlésienne.

A. Breton et la beauté convulsive.

Né à Tinchebray (Orne) en 1896, étudiant en médecine, admirateur de Rimbaud et de Freud, rendant visite à P. Valéry, mobilisé en 1914 pour soigner à Nantes les soldats psychotiques, faisant à la guerre la rencontre de L. Aragon et de Ph. Soupault, il participe dans l'après-guerre au mouvement artistique contestataire dada, puis en 1924 fonde le mouvement surréaliste (*Manifeste du surréalisme 1924*) qui regroupe la jeunesse artistique de son temps (Magritte, S. Dali, Aragon, Drieu, Leiris, Desnos, Eluard) pour des combats esthético-politiques. Très marqué par la découverte faite par Freud de l'inconscient, A. Breton croit qu'il faut libérer les forces créatrices de l'inconscient afin de "changer la vie" des hommes : plusieurs techniques sont utilisées (hypnotisme, jeu du "cadavre exquis", écriture automatique, séances de sommeil pour noter les rêves, lapsus, relevé des coïncidences). Il publie *Nadja* (1928) où il narre ses rencontres fortuites (le "hasard objectif" : "forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain" - *L'Amour-fou* - on pourrait dire qu'il y a une aimantation entre le sujet et l'objet ou l'Autre) qui traduisent que la réalité quotidienne est plus riche et plus mystérieuse qu'on ne le pense. En 1927, il rejoint le Parti communiste, agit comme un chef d'école autoritaire excluant tout membre jugé insuffisamment surréaliste, rompt avec les communistes en 1935. En 1937, *L'Amour fou* reprend la leçon de *Nadja* en essayant de la théoriser : le merveilleux est au sein du quotidien et le déborde sans cesse. Comme pour *Nadja*, c'est la rencontre d'une femme inconnue qui lui ouvre les chemins de l'inconnu. Cette femme sera sa deuxième épouse (il s'était marié une première fois en 1920). Pendant la seconde guerre, A. Breton se sépare de sa femme et de sa fille, se réfugie aux Etats Unis (en 1937, il avait rencontré L. Trotki au Mexique et rédigé avec lui *Le Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant*) mais l'après-guerre n'est plus surréaliste : son influence s'estompe, il se tourne de plus en plus alors vers l'alchimie. Il meurt en 1966 à Paris. Le faire-part du décès n'a que ses mots "Je cherche l'or du temps".

L'expérience esthétique est au coeur de l'oeuvre d'A. Breton. La fameuse formule de Lautréamont pour définir le beau "comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie" est reprise par les surréalistes. A. Breton comme P. Valéry cherche à exprimer le fonctionnement de la pensée mais en "l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale" (*Manifeste*). Plus tard il dira que la beauté se doit d'être "convulsive". S'il se sert de la notion d'inconscient (Freud n'appréciera guère les surréalistes), c'est moins pour en décrire les refoulements et le pansexualisme que pour ses libres associations réenchantant le monde. Le pouvoir des rêves est de redonner à la vie sa réalité profonde et mystérieuse. Pour qui est observateur, toute existence est construite sur des coïncidences excessivement étranges. *Nadja* racontait comment l'auteur rencontrait une femme (un "fait-précipice") visitait avec elle Paris et voyait au cours de leur promenade se multiplier les incidents étranges, les pensées les plus énigmatiques (un jet d'eau évoque un traité du philosophe idéaliste Berkeley), les rapprochements les plus

surprenants. Nadja (son nom signifie le début du mot espoir en russe) exista vraiment : femme incapable de se défendre, vivant de ses rencontres amoureuses, elle fut internée jusqu'à sa mort en 1941. La femme ouvre donc à des mondes mystérieux qui sont synonymes de beauté réelle extatique. Car la beauté n'est pas seulement définissable par des faits insolites. C'est dans *L'Amour fou* (1937) que Breton reprend la notion de "beauté convulsive" : durant l'été 1923 il écrit un poème intitulé "Tournesol" dans lequel il décrit avec maints détails sa rencontre imaginaire avec une inconnue mais c'est en 1934 (au cours d'une nuit appelée "la nuit du tournesol") qu'il rencontre dans des circonstances analogues à la description de son poème une femme (ce sera sa deuxième épouse); il l'épouse, voyage aux Canaries (le paysage d'un jardin lui paraît un autre éden où ils seraient le couple originel fautant); cependant, leur couple est victime de maléfices en Bretagne, que le poète dissipe grâce à un éloge de leur enfant Aurore. Mais outre de telles anecdotes on trouve dans cet ouvrage une définition de la beauté dite convulsive.

Trois critères sont proposés : elle "sera "érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas " (*L'Amour fou*). La première condition est fondée sur la coexistence de deux fantasmes opposés, se donnant comme une scène de théâtre : sept hommes dont on dévoile les mobiles amoureux, puis un homme devant sept femmes qu'il a aimées et qui l'ont aimé. La beauté est dans cette hésitation entre ces deux aspects de l'amour. La seconde condition tient à des paysages qui associent le mouvement et l'expiration du mouvement (telles les stalactites des grottes). La troisième veut que la beauté surgisse par des voies non-logiques comme celle qui fabrique des "appâts" pour forcer une femme à apparaître (comme tirer aux cartes) et qui est attentive au lieu et à une date. *L'Amour fou* narre ensuite comment l'auteur fut sous le coup de différentes apparitions de beauté convulsive : un objet trouvé aux puces, le jardin du Ténériffe, sa maison en Bretagne Ils correspondent aux conditions posées.

L'expérience esthétique d'A. Breton s'intègre parfaitement dans cette problématique générale de l'énigmaticité : la beauté en tant qu'étrangeté occupe tout l'horizon de la pensée et de la sensation. Elle adhère entièrement à la notion d'énigme et la revendique, là où d'autres auraient voulu y apporter quelques lumières. Telle est l'originalité d'A. Breton de trouver que plus l'énigme est grande, mieux cela vaut dans la vie. Aucune angoisse métaphysique, aucun éclaircissement (la psychanalyse ne sert nullement), aucun émoi (la peur est absente) mais le souci de faire de chaque vie le lieu de phénomènes inhabituels, illusion que l'on est vite porté à croire et qui enchante le moi. Les associations insolites qui permettent de définir la beauté sont elles forcées ? Comme pour Valéry, ces jeux autour de l'art, ce rituel qui l'encense, ces considérations plus nombreuses que les créations elles-mêmes, finissent par paraître artificiels, démodés et naïves. Le délire paranoïaque guette puisqu'il faut contraindre le hasard à se manifester, inventer des liaisons extrêmes entre des ensembles déjà constitués. Relations, liaisons mais les rapprochements ne sont pas des passages : ils accolent ce qui est disjoint, ils bloquent ce qui tend à se fuir et à s'ignorer tandis que les passages détachent et affranchissent, construisent des lignes de fuite. L'étrange est-il un passage? L'amener à se manifester, c'est l'imposer comme une barrière infranchissable, indiscutable. Plus rien alors ne peut "bouger" : paralysie des formes, discours brisé et incohérent (le verbe ne peut plus se diriger : Artaud, cet autre surréaliste en serait l'illustration). La beauté tend à la mystification.

A. Malraux et le musée imaginaire.

Né à Paris en 1901, par suite du divorce de ses parents en 1915, est élevé par sa mère, sa grand-mère et sa tante qui tiennent une épicerie. Il ne passe pas le bac, est employé dans une librairie, part au Cambodge en 1923 pour enlever dans des temples khmers des statues, est arrêté, revient en France, se lance dans l'écriture romanesque : *La Voie royale* retrace son aventure au Cambodge, son roman *La Condition humaine* (1933), portant sur la révolution en Chine, lui vaut le prix Goncourt. En 1935, il prend vivement parti contre le fascisme, s'engage aux côtés des républicains espagnols (il finance leur aviation). Résistant, échappant à la Gestapo, il libère plusieurs villes de l'est avec sa garnison, rejoint le Général de Gaulle. En 1947, il publie *Le Musée imaginaire*. qu'il remanie en 1951 et 1965. En 1958, il est nommé ministre des Affaires culturelles, créant les Maisons des Jeunes et de la culture, favorisant l'art contemporain par des commandes d'Etat. Ses derniers livres sont des réflexions sur l'art et des mémoires. Il meurt en 1976. Plusieurs événements tragiques ont émaillé sa vie : la perte de ses deux demi-frères et de sa deuxième épouse pendant la guerre, celle de ses deux fils morts dans un accident de voiture.

Dès l'adolescence, A. Malraux est confronté au problème de l'oeuvre d'art : s'il part au Cambodge dérober à des

temples leurs statues, c'est certes dans l'intention de les revendre à des collectionneurs privés mais c'est aussi parce que l'art non-occidental est une réponse nouvelle aux enjeux artistiques de l'époque : l'art participe à une universalité encore difficile à concevoir, pressentie par les plus grands (Picasso et l'art nègre, Ségalen et la Chine, etc.) mais très différente des idéologies et des religions universalistes. L'homme d'action que Malraux fut ne saurait cacher l'expérience esthétique qu'il connut. Et c'est avec la notion de "musée imaginaire" qu'il synthétise au mieux sa réflexion aux intuitions prophétiques. Le livre s'ouvre par la description de ce renversement que la peinture européenne a effectué avec Manet : au lieu de représenter la réalité, d'être le témoin de ses spectacles ou d'en narrer les fictions, la peinture affirme l'autonomie de ses règles qui lui dictent ses choix. Les peintres sont plus soucieux de l'appréciation de leurs confrères, d'un échange avec leurs prédécesseurs, d'un contact avec un public partageant leurs valeurs : une première communauté imaginaire se fait. La photographie en constitue une deuxième : l'oeuvre d'art photographiée sous tel ou tel angle, en totalité ou par un choix de détails, ressemble à une "star" dont les poses sont comparables à celles d'autres oeuvres : reproductible et peu chère, elle autorise les comparaisons. Il se crée alors de stupéfiantes similitudes que l'oeil saisit : des oeuvres que le temps et l'espace séparent se trouvent comparables. Autre communauté imaginaire. Le Musée en est la troisième puisqu'il rassemble peintures, sculptures, architectures, photos, tapisseries et mosaïques, masques et estampes. Il permet, au-delà des écoles et des séparations historiques, de dégager des styles communs (sur les lèvres d'un Bouddha on note le même sourire que celui d'une Vierge médiévale). Il existe donc un langage de l'art qui transcende les époques et les lieux. Ce Musée, qu'il soit le Louvre ou le British Museum, pour aussi complet qu'il soit, doit s'effacer devant un Musée Imaginaire qui rassemblera à l'infini toutes les oeuvres humaines selon les infinies combinaisons de ressemblances que chacun sera amené à faire. Le Musée imaginaire, dernière métamorphose, est l'ultime communauté propre à toute l'Humanité, certainement parce que l'art est le langage le plus universel et le plus immémorial : il lutte contre la dissolution, il libère de la corruption du temps, il "est ce chant sacré sur l'interminable orchestre de la mort". Le Musée a le don de dégager le chant profond de ces oeuvres : point besoin de retrouver les idéologies qui les ont fait naître, une musique commune émane d'elles.

Le Musée imaginaire date du milieu du XX^{ème} siècle et l'on est frappé de la justesse de son analyse : jamais les musées n'ont autant été visités, jamais les expositions ou les journées du patrimoine n'ont autant mobilisé les foules. De même, différents raisonnements n'ont cessé de le faire gonfler :

- a) Il s'est développé toute une réflexion esthétique affirmant que seule l'institution crée l'oeuvre d'art (une simple pierre d'un chemin mise sous vitrine devient objet esthétique). Le musée suffit : lieu de célébration collective, lieu de fabrication esthétique.
- b) Mais aussi le musée est un moloch capitaliste : l'Occident dévore les objets des autres cultures dont la finalité était souvent religieuse pour en faire des objets esthétiques. Tout est évalué sous un angle esthétique.
- c) L'individu se sent libre par sa seule intention esthétique de consacrer tel objet oeuvre d'art. Cette liberté l'enchanté. La question "quand y-a-t-il art" l'emporte sur la question "qu'est-ce que l'art?". Il n'y a pas d'essence du beau mais des attentions subjectives valorisant un objet.
- d) Enfin, comme autre moyen de fabriquer de l'art, le vieillissement naturel métamorphose n'importe quel objet en oeuvre d'art respectable.

On se trouve donc "noyé" sous une avalanche de chefs d'oeuvre, un amas invraisemblable à la croissance exponentielle. Cette démocratisation aurait enchanté le père des Maisons des Jeunes et de la Culture qui avait deviné combien l'art serait le credo officiel de communautés tachant de vivre ensemble. Discours de politiciens voulant favoriser les échanges, d'intellectuels internationaux retrouvant avec plaisir les mêmes codes et usages, d'artistes paradant de capitales en capitales. Mais il semble que le souci de transcendance qui était la racine des oeuvres d'art à toutes les époques et dont Malraux notait l'universelle musique, se soit effacé. L'énigmaticité de l'art résidait pour Malraux dans le fait qu'une oeuvre spécifique se métamorphose au contact d'une autre oeuvre d'une autre culture : leur couplage fabrique une idéalité supérieure (imaginaire ou topologique). On est dans la situation inverse où une même loi artificielle ou pré-fabriquée (l'art contemporain nécessite le musée) fait apparaître plusieurs oeuvres dont la seule finalité est d'être exposables. L'expérience esthétique devient discours sur l'art, ses énigmes sont des problèmes de mises en scène (scandales, démolitions, ré-emplois, iconoclastes) bien plus qu'une transformation du spectateur vers la découverte d'idéalités.

Conclusion:

Echafaudages cachant l'objet du délit, mystifications interdisant le regard critique, mises en scènes fabricatrices d'événements, sont les résultats dégradés (à force d'être répétés) de ces trois expériences esthétiques basées sur l'énigmaticité de l'art. Certes, la problématique posée a permis des rapprochements distendant notre perception et l'augmentant. Valéry nous a sensibilisés à l'avant et à l'après de la création, Breton a conçu des enchantements "convulsifs" s'introduisant dans nos vies, Malraux a senti l'élaboration d'un imaginaire commun aux hommes due à des confrontations entre oeuvres d'art : chacun d'eux a eu une nombreuse postérité. Mais de plus, l'énigmaticité initiale trouve ici son écho et y renvoie.

Il nous paraît aussi que nous sommes à la fin d'un cycle tant les possibilités offertes par ces penseurs sont pour l'heure comme saturées. La Beauté pourrait profiter d'une nouvelle problématique qui renouvellerait ses définitions et surtout l'expérience esthétique créatrice.

CHAPITRE HUIT

La spéculation langagière.

Le langage est-il responsable de l'énigmaticité du monde ? Ses ambiguïtés, ses imprécisions, ses tournures nous gênent pour comprendre et génèrent des ombres inutiles. Beaucoup de logiciens auront au XX^{ème} s. cette position et conviendront de donner au langage une autre fonction : dissiper les ténèbres, ordonner la réalité, contrôler ses liaisons. Beaucoup de néo-rhétieurs en feront un instrument de conviction et de persuasion, certains qu'une opinion est l'indice d'un secret percé que l'on peut faire partager aux autres : avoir un point de vue, le faire adopter font que le monde n'avoue plus son énigmaticité puisqu'il a une orientation et un sens. Une troisième attitude se détache : le langage est un écran merveilleux pour nous faire oublier l'énigmaticité du monde, pour l'effacer, pour le réinventer et proposer un substitut.

On ne spéculera plus alors avec le langage mais sur le langage, non pour construire des théories linguistiques mais pour composer des jeux créatifs et récréatifs. La spéculation langagière de certains écrivains répond à l'énigmaticité du monde par un mépris affiché ou un regard détourné puisqu'il y a dans le langage et dans ses possibilités de quoi satisfaire et combler l'esprit et l'âme. A quoi bon vouloir percer le secret de l'étant si l'on peut lui substituer un monde parallèle tout aussi passionnant et beaucoup plus malléable ?

Ce monde second est construit par le langage que l'on surdote de règles supplémentaires et de contraintes avouées et choisies. L'écran est plus compact, plus artificiel. Position de Queneau et d'OULIPO. Les effets de réel que permet le langage comme illusion et doublure du monde existant sont dénoncés et l'on privilégie des jeux de miroir, des reflets spéculaires, des boucles fermées où l'oeuvre se donne pour une unité close et suffisante. Position du Nouveau roman et de Robbe Grillet. Enfin, puisque les mots mentent, loin de se garder de leurs mensonges, encourageons cette tendance à se défaire de la réalité, à la rendre fuyante et ne plus la désigner. L'oeuvre est un piège qui se referme non sur les choses mais sur le vide de toute chose. La reconstitution historique, même la plus précise, à cause du langage qui ne retient rien, aboutit en fait à décomposer et déliter l'horizon des faits. Position de P. Quignard et du roman post-moderne.

L'image s'avère pour tous ces auteurs fascinante. On notera chez la plupart une passion pour le cinéma - certains d'ailleurs se feront cinéastes ou scénaristes - qui trouve ici son explication. Certes moyen moderne de communication, le cinéma est en outre le lieu où le monde s'oublie et est remplacé avantageusement par un simulacre recomposé et complexe. Le pouvoir des images, loin d'être vilipendé comme le suggère la tradition des lettrés méfiant envers ses charmes trompeurs, est loué comme le symbole évident que les créations humaines ont une identique capacité à nous occuper et à nous suffire. L'angoisse d'être, le monde à changer, la vérité à atteindre, la relation humaine à édifier, tout cela s'estompe au profit d'un imaginaire souple et variable, de variations sur un thème, de virtualités incessantes. Il se trouve aussi que la musique puisse jouer ce rôle. Ces déconnexions d'avec les plans habituels de référence n'ont pas manqué de surprendre et de suggérer une nouveauté radicale, sans aucun doute liées en fait à la transformation des sociétés occidentales de plus en plus tertiaisées.

Nous étudierons trois auteurs R. Queneau, A. Robbe Grillet, P. Quignard comme moyens d'illustrer ces positions.

Raymond Queneau et L'Ouvroir de Littérature Potentielle.

Né en 1903 au Havre, dans une famille de petite boutique, il commence une licence de philosophie, s'intéresse aux mathématiques, adhère en 1924 au surréalisme, fait son service militaire dans les zouaves en Algérie, devient employé de banque. S'écartant du surréalisme, il s'intéresse à des expériences sur le langage publiant en 1947 les Exercices de style (99 fois on raconte la même histoire : une dispute dans un autobus). A la suite d'un voyage en Grèce (pays alors partagé entre deux langues celle de la rue et celle de l'écrit), il est persuadé que le français va disparaître au profit d'une nouvelle langue populaire qu'il nomme le néo-français. Cela donnera Zazie dans le métro (1959), son oeuvre la plus célèbre dont Louis Malle tirera un film (1960). Le cinéma sera aussi une de ses passions, écrivant des dialogues (dans un film de Buñuel, par exemple). Il fonde en 1973 avec François le Lionnais le groupe Oulipo se donnant pour but de vivifier la créativité par l'invention de multiples règles. Il sera responsable des éditions de la Pléiade, membre du jury du prix Goncourt, écrivant un dernier roman Le Vol d'Icare (1968) où il imagine qu'Icare reviendrait vivre au XXème s. Il meurt en 1976.

Jouer avec les mots et s'inventer des règles ne sont pas des activités innocentes de toute philosophie. Queneau sait pertinemment que toute langue suit des règles syntaxiques, phonétiques ou autres avec lesquelles l'écrivain lutte ou se complaît et s'il décide de se donner en plus des contraintes (écrire des lipogrammes, faire varier les tons, utiliser le néo-français, etc.), c'est pour arrêter l'attention du lecteur sur la forme et l'expression alors que le contenu part d'une donnée souvent plate et insipide. Le langage est utilisé comme obstacle ou écran avoué, il empêche de voir l'insignifiance du fait à raconter : ce jeune homme se querellant dans un autobus, Zazie cette enfant qui est venue à Paris pour voir le métro. La spéculation langagière constate une évidence : les règles sont là, arbitraires et latentes, optons alors pour un supplément de règles, voulues et manifestes. Ce que faisant, il est inutile de regretter que les mots et les choses se rejoignent mal, il est mieux de savourer l'autonomie des mots fonctionnant comme une machine puissante pour nous faire oublier la réalité. Zazie est l'occasion pour l'auteur non pas d'imiter différents argots ou langues de métiers mais de montrer que l'emploi des mots emporte chacun dans un délire remplaçant totalement le monde réel, le renvoyant aux oubliettes. Ne plus faire référence à du réel ou tout au moins décrire des situations réelles qui débouchent sur un emploi disproportionné de mots tel qu'ils font oublier ces situations, revient à se passer de l'énigmaticité du monde. Le débordement verbal, si fréquent chez Queneau, recouvre tout sur son passage et se suffit. Zazie est une enfant qui, l'espace d'un week-end, est placée chez un oncle, guide touristique à Paris. Zazie ne rêve que de prendre le métro qui est en grève. Elle fugue de l'appartement de son oncle, est poursuivie par un homme, est retrouvée par son oncle et un ami de son oncle faisant taxi, visite avec eux la tour Eiffel, assiste à un spectacle de danse où son oncle plutôt musclé est déguisé en femme. Mais le résumé ne dit rien de ce qui se produit vraiment. Chaque épisode du récit est l'occasion pour tous les personnages de délirer verbalement à haute voix dans un grand désordre naissant des instances mêmes du langage : chacun emploie ses règles et perd celles des autres. Babel est reconstitué, mais sans drame, dans le bonheur d'une parole que rien n'arrête et qui aime s'écouter. A défaut d'écouter l'autre incompréhensible, reste la joie de s'écouter parler et d'inventer de quoi négliger la réalité. Zazie n'est pas un roman réaliste imitant la façon de parler du peuple et donc peignant son mode de vie, Zazie célèbre la parole sans information, se grisant d'elle même, ravie de couvrir de son bruit le monde réel. Babel n'est plus une malédiction, c'est une éclosion. La contrainte imposée - user du seul néo-français - permet donc de se délivrer des référents ordinaires (le moi, le vrai, le social).

Le néo-français est une notion clef de la pensée de Queneau. A la suite d'un voyage en Grèce, pays marqué dans les années trente par une lutte linguistique entre tenants d'une langue pure (la "katharévoussa") et tenants d'une langue compréhensible du peuple (la "démotoki"), il émit l'hypothèse que la France allait connaître la même situation tant le français officiel s'éloignait des usages de la rue. Il dut en 1970, avec une grande honnêteté intellectuelle, reconnaître son erreur due à l'entrée en scène de la télévision dont l'effet fut d'unifier dans tous les foyers le même français (ce que ni l'armée ni l'école ni les institutions n'avaient réussi à faire). L'influence de Céline était forte sur Queneau. Mais ce qu'il faut retenir de cet épisode, c'est que tout débat linguistique fort est toujours l'occasion pour un peuple d'occulter d'autres problèmes. Il n'y a pas de doute que pour Queneau cette conséquence était positive.

A. Robbe Grillet et le Nouveau Roman.

Né en 1922 à Brest, A. Robbe Grillet fait des études d'agronomie, travaille à l'Institut national de statistique, puis à l'Institut des fruits et agrumes coloniaux. C'est en 1954 que se dessine sa carrière littéraire avec la publication des Gommages, puis du Voyeur. Ces deux romans en font le chef de file d'un mouvement que l'on nommera "Le Nouveau Roman" qui regroupera N. Sarraute, Cl. Simon futur Prix Nobel, M. Duras et M. Butor. Il s'agit de se débarrasser du personnage et de sa psychologie, des effets de réel (localisation spatio-temporelle), d'une histoire qui avance (alors que l'existence est un désordre répétitif), d'un message idéologique à délivrer. En 1960, Robbe Grillet se tourne vers le cinéma, écrivant le scénario de L'Année dernière à Marienbad qui sera en 1961 Lion d'or au festival de Venise. D'autres films suivront où il devient réalisateur à part entière. En 1970, il se livre à la peinture et se retire quelque peu de la vie artistique.

Le Nouveau Roman a été un phénomène capital des années 60, donnant lieu à débats et controverses, à expériences d'écriture et théorisations multiples. Dans Les Gommages, le héros enquête sur la mort d'un professeur anarchiste mais dans cette ville sans nom et faite d'écluses et de ponts l'enquêteur tourne en rond jusqu'à ce qu'il rencontre le professeur disparu mais pas mort et le tue par accident. Voilà un enquêteur tuant l'homme dont il doit expliciter la mort jusqu'à là fictive ! Mais ce roman n'est pas un roman policier : tout est disloqué. Le temps n'y est plus chronologique (passé, présent et avenir se mélangent), l'espace n'a plus de stabilité (il se dissipe en impressions contradictoires), le personnage Wallas enquêtant sur Dupont ne découvre rien et se perd. Le titre est révélateur d'un effacement volontaire de tout ce qui nous sert à stabiliser la réalité et à la dominer. Le projet est de laisser aux objets leur autonomie et de montrer que l'on vit parallèlement à eux, dans notre propre monde. Avec L'Année dernière à Marienbad, Robbe Grillet franchit une étape dans cette volonté de faire disparaître le monde. Dans un palais avec un jardin à la française, un inconnu persuade en voix off une jeune femme qu'il l'a déjà rencontrée l'année dernière, qu'il revient pour l'emmener avec lui mais rien ne prouve qu'il ait raison car la femme ne se souvient pas. Cependant dans ce monde de couloirs traversés, de salles de jeux où chacun est comme statique, d'allées symétriques de jardin où tous sont comme statufiés, la parole de cet homme finit par créer l'impression d'une réalité. "Il s'agit d'une réalité que le héros finit par créer par sa propre vision, par sa propre morale.", écrit d'ailleurs l'auteur. Le fictif est d'une force de persuasion supérieure à tout réalisme. Ce très beau film révèle qu'il nous faut abandonner les objets à leur opacité et admettre que seules nos constructions mentales sont une réalité. L'illusion serait de croire qu'elles sont cartésiennes alors que l'expérience nous les montre décosues, incertaines, incohérentes, répétitives. Tout le nouveau roman réside dans cette tentative de décrire nos constructions mentales et de les donner comme suffisantes, se substituant à toute représentation du réel, closes sur leurs labyrinthes mouvants. Les pensées se superposent, se mêlent et se déforment, des rapprochements de mots imprévus produisent des images à flots continus, des voix se croisent sans qu'on sache leur origine parce que du même individu déjà plusieurs voix se concurrencent. Ne pas confondre ces écritures avec une analyse psychologique : on ne recherche pas à définir des motifs, des secrets, des tempéraments, des états psychiques ; le nouveau roman rend compte des infinies images et pensées qui à chaque instant traversent la conscience. Pourquoi, en vue de quoi, sont des questions inutiles. Elles renverraient à l'existence et au monde là où l'on note le caractère plein de nos vies. Il n'y a pas de place pour autre chose que pour nos imaginations. Le monde est objectal, nous ne saurions y pénétrer ; il nous reste notre monde d'une infinie complexité et profusion.

Pascal Quignard et le post-modernisme

Né en 1948 à Verneuil sur Avre, Pascal Quignard, helléniste et latiniste, étudie la philosophie, puis se consacre à la traduction et à la critique littéraire. Son érudition l'amène à se tourner vers le roman historique qui le sert pour développer une réflexion pointue sur la lecture, le temps, la musique, la sexualité, la création artistique. En 1984 Les Tablettes de bois d'Apronia Avitia est le journal supposé d'une matrone romaine à la veille de la chute de l'Empire. Les Petits traités (1990) comme Tous les Matins du monde (1991) dont A. Corneau fera un film la même année, en font un auteur reconnu par le public. Il reconstitue soigneusement les enjeux d'une époque, les obsessions qui assiègent l'esprit humain en raison de l'emploi de certaines lettres (le "z" grimace du moribond, lettre que l'on placera en fin de l'alphabet), de certains mots pour désigner d'étranges usages ("reluquer" a signifié "fermer" avant de dire "scruter"), de certains sons (le musicien doit dépeupler le monde de ses bruits). Toute sa réflexion est dans cet effort à vider le monde, à montrer le vide des mots, selon une attitude toute janséniste.

Le terme de "post-modernisme" a suscité bien des définitions pour désigner ces artistes de la fin du XXème s. se refusant à de nouvelles ruptures comme par le passé (où un courant renverse le précédent) et tentant une synthèse de morceaux anciens et modernes, détournant d'anciennes oeuvres pour les intégrer dans de nouveaux

ensembles plus médiatiques. la pyramide de verre du Louvres en serait un excellent symbole ; architecture de très haute technologie, fonctionnelle et efficace, simple et antique, elle ne veut ni imiter les façades environnantes de la cour ni imposer une rupture moderniste, elle reflète les images des bâtiments passés et le ciel qui change. Les mouvements des années 60-70 préféraient les variations sur un thème, ceux du post-modernisme l'assemblage momentané de fragments de style et d'époque différents. Le son et l'image sont là pour égrener ce qui a eu lieu ; éphémères, contextuels, ils sont immédiats et reconnaissables, communicables. Pourtant l'oeuvre d'art nécessite pour sa compréhension un solide bagage culturel (jeu de citations à maîtriser) et une explication des intentions (le trajet intellectuel qui a présidé à sa naissance est requis). C'est cette acceptation des contraires (antique et moderne, ici et là, simple d'accès et complexe de projets) qui fonde l'originalité de ce mouvement diffus et individuel.

P. Quignard en est ni plus ni moins le représentant puisque chacun y est le centre et la périphérie. Mais il positionne la littérature dans ce champ où elle s'efface au profit de l'audiovisuel plus armé qu'elle pour fasciner. L'époque baroque avait déjà pratiqué une ostensible politique de l'image et du son pour ravir les esprits, et notre goût récent pour cet art est certainement lié à cette identité de situation que nous y reconnaissons. Or, au temps du baroque et de la préciosité en France, un autre mouvement plus austère et "iconoclaste" a existé comme réaction aux excès et aux trompettes du baroque : ce fut le jansénisme. Dans Tous les Matins du monde, le héros est un musicien de viole de gambe, qui a perdu sa femme bien aimée et se retire au fond de son jardin pour composer "Le Tombeau des Regrets". Son élève préfère la vie mondaine et la musique de cour jusqu'à regretter la sincérité des airs de son maître. Ce dernier a eu deux filles : l'une se marie au mieux, l'autre se pend de désespoir amoureux. Le père les a initiées à son art en vain. On ne saurait mieux définir l'art de P. Quignard en disant que c'est un art "janséniste", scrutant nos vains efforts pour masquer le vide de nos mots et de nos créations. Cela ne suffirait pas tout à fait puisque l'on pourrait croire que nous le faisons pour cacher notre angoisse de la mort alors que l'auteur montre et démontre que ce sont les mots eux-mêmes qui fabriquent ce vide. A force de noter des cris, des frémissements, des bruits du corps, ils ne les transcrivent plus, ils s'ouvrent sur ce que ces bruits sont : un rien, un presque rien, rien.

Les Petits Traités renforceront cette idée que les mots nous entraînent vers le néant. Réinventer le passé c'est retrouver des êtres qui ont vu leur corps s'effondrer, leur sexualité se tarir, leurs créations sombrer dans l'oubli et qui surtout l'ont dit. Leurs mots sont alors les nôtres, ils ont la même faculté de révéler des béances. La Littérature ne dit pas que l'image et le son auraient un sens trompeur, elle les lit comme pouvant nous révéler l'infini vide du monde, ils sont un paravent transparent. Pour cela, l'aide de la Littérature est essentielle. Le mensonge est utile, il est le réel.

Conclusion :

La spéculation langagière conduit au moins à ces trois positions : faire oublier, effacer, remplacer l'énigmaticité du monde. L'idée centrale est d'utiliser le pouvoir des mots pour ne plus s'occuper de leur écho dans le réel. Comment interpréter cette attitude? Comme l'indice d'un changement de problématique ? Non parce que le poids de la linguistique reste très fort. Comme la conscience d'être un prolongement ? Non plus car il ne s'agit pas de compléter pour que les deux phénomènes (réalité - ensemble conceptuel) puissent se rejoindre et se correspondre. Comme un jeu de lettrés et de mandarins? Certainement davantage. L'intérêt incontestable de ces auteurs réside dans l'autonomie accordée à l'oeuvre d'art ; ils ne se fixent plus pour tâche de conter le monde, le moi ou les idées mais de se consacrer à la matière qui fabrique la littérature : la langue. Point de vue somme toute mécaniste car basée sur l'idée que tout est une combinatoire d'éléments répertoriés (les mots, les sons, les règles, les catégories, les sensations, les gestes). Une fois les composants délimités, les classes constituées, l'auteur se mue en expérimentateur et ordonnateur, demandant à ce que l'on apprécie ses tours de passe-passe, ses architectures savantes, ses reconstitutions inouïes et détaillées. L'attention portée aux objets (auxquels on ne saurait réduire le monde) dans ce type d'oeuvres renvoie au fait que le mot est considéré comme un objet. Entre objets, des règles de combinaisons sont possibles, on peut toutes les essayer (Oulipo), on peut toutes les défaire (Nouveau Roman), on peut souligner que seules certaines ont été utilisées selon les époques (Quignard).

Mais rien n'est moins certain que de tout réduire à de la combinatoire. Il faut pour cela être devant un monde "discretisé", fait d'atomes numérotés. Ainsi une phrase n'est pas qu'un choix entre plusieurs mots et sons, elle est une unité déteignant sur des sous-unités, un mouvement s'accéléralant et se brisant, une lutte entre des contraintes opposées si bien que le sens se fabrique alors. Le jeu verbal se prive de ce support naturel pour privilégier des relations fonctionnelles alors que le jeu inventif penche pour se heurter à des difficultés

sémantiques et effectue toujours un saut (franchir l'obstacle). Il s'ensuit une modification du "contour" des mots. Tout simplement les mots ne sont jamais compris comme des unités fermées (des éléments ou briques à combiner, à décomposer, à employer selon un code) mais comme des forces instables, variables, multidirectionnelles, s'accumulant en blocs, mal réparties mais qu'une harmonie parfois saisit. Harmonie résolvant ces tensions. Ce que l'on dit des mots est aussi valable pour l'oeuvre dont la philosophie est alors fort différente. Il est plus facile d'enseigner comment effectuer des combinaisons que de manier des forces fuyantes et immatérielles. Le succès de ces spéculations langagières est donc assuré dans les institutions scolaires et leur pérennité du coup.

CONCLUSION

Le Décalage

Bien d'autres conséquences seraient à tirer de cette problématique de l'énigmaticité qui s'est mise en place depuis maintenant un siècle et demi et dont nous avons voulu donner un aperçu organisé autour des positions qui regroupent le mieux les créativité de cette époque. Il y a eu beaucoup de nouveautés. Quatre modes disent cela:

- a) les inventeurs, ceux qui ont fait de l'énigmaticité l'enveloppe conceptuelle majeure : Céline, Proust, Malraux.
- b) les effecteurs de mutations, ceux qui transforment les données (thèmes littéraires, sujets avec leurs expressions, faits traités par la littérature) et en modifient notre perception : Char, Michaux, Leiris, Klossovski, Beckett, Queneau.
- c) les revisiteurs, ceux qui réinterprètent les données et en donnent une relecture : Claudel, Valéry, Breton, Sartre, Robbe Grillet, Quignard.
- d) les exploitants, ou gens habiles à employer les expériences tentées par les trois modes précédents et qu'ils peuvent porter à une apogée : Bonnefoy, Saint-John Perse, Drieu la Rochelle, Modiano, Gracq.

Il faudrait compléter la liste. Celle-là n'est que symptomatique.

Ce sont, chaque fois, de grands noms qui donnent à la littérature française une spécificité reconnaissable et lui ont assuré un dynamisme remarquable. Cette spécificité a certainement contribué à faire de la société française un lieu où l'écriture est respectée, où la mémoire et la culture sont aimées, où l'individu se trouve doté d'une quête à mener, la sienne, celle qui doit le conduire à se doter d'une quête à mener. L'engagement multiforme est valorisé s'il est personnalisé et non collectivisé. Accorder une importance à son existence, à toute existence se fonde moins sur un présupposé moral que sur les instruments que donne la littérature de trouver partout une originalité inaliénable.

Leurs oeuvres, sont, dans notre perspective, des prolongements-solutions à la problématique employée (rappelons qu'ainsi s'éclaire le fait que les machines -à-penser ne sont pas les oeuvres). Mais grâce à ces prolongements, une correspondance est possible avec ce que l'on peut appeler la réalité : à tout "noeud" du réel répondra une "turbulence" de la créativité littéraire, ou plus justement aux potentiels du réel (puits d'attraction où une densité se forme) correspondent des potentiels littéraires (lieux de délibérations et d'intentionnalités) si différents que leur comparaison s'avérera précieuse. Comprendons : sans cadres interprétatifs, nous ne voyons pas la réalité. Une problématique en fournit mais il s'avère que tout du réel n'y trouve pas sa place et que ce même réel évolue. Alors l'oeuvre permet d'adhérer ces deux mouvements parallèles : celui de la réflexion littéraire, celui du monde. Tentatives osées, maladroites, recommencées (il en faut beaucoup, d'où le nombre colossal d'oeuvres). Si l'oeuvre n'existe pas, la littérature n'est plus une activité intellectuelle utile à sa manière à une forme de compréhension du monde (elle se clôt sur elle-même). Or tant que ces deux mouvements sont dans cette relative coordination, on peut en tirer des nervurations inchangées, des valeurs sur lesquelles s'appuyer. Car il ne s'agit pas de faire de la littérature une image exacte de la réalité mais de dire qu'en adoptant une certaine représentation de la réalité, elle donne à voir des vérités intemporelles.

Prenons un exemple : la seconde guerre mondiale est une modification de la réalité pendant que l'énigmaticité de ce moment est marquée par le surréalisme dont les appels à la révolution paraissent alors bien superficiels au regard des bouleversements en cours (génocides, emploi de la bombe atomique, propagandes massives, etc.). Il y a donc inadéquation entre le mouvement réel et le mouvement créatif. Les oeuvres qui redonnent une possibilité d'analyse du réel sont celles de Céline et de Sartre. Elles se placent là où il y a une lacune mais en outre en déformant la réalité par leur présupposés, elles font surgir ce qui ne peut se modifier : des relations, des positions, des proportions. La métaphore constante est celle de cet élastique sur lequel on a coloré trois points : en le déformant (et la littérature agit de même), en l'étirant donc, sa forme est autre mais l'ordre des points demeure le même ; il y a donc une invariance, une vérité indifférente aux perturbations opérées. Si l'on opte pour cette vision, on dira que la littérature déforme, donne une image inexacte de la réalité, mais qu'elle obtient par la même de montrer des propriétés constantes. Tout le travail du critique s'en trouve modifié : à lui de nommer ces propriétés, de les décrire, de les amener à notre conscience si l'auteur ne le fait pas. Céline et Sartre ne décrivent pas vraiment la guerre mais leurs oeuvres font surgir une propriété de la vie : elle est le lieu d'un siège total et permanent, elle est entourée d'abîmes (les autres, soi-même, la maladie, la folie, la misère, etc.) qui se creusent à son pourtour. Et l'on peut estimer que cette propriété est universelle. Elle possède des clartés.

Cependant l'énigmaticité est une problématique. Une autre devrait apparaître en remplacement. Y-a-t-il dans la réalité de quoi orienter une problématique ? Rien ne le prouve totalement. Est-ce entre problématiques qu'il faut chercher la clé de leur succession ? En partie, peut-être. Force est de constater, d'abord l'usure de ce qui semblait choquant, ensuite la répétition source de succès faciles, enfin la contestation secrète dont nous suggérons l'existence et que nous appelons de nos voeux. C'est pourquoi, puisque la problématique s'écarte de la réalité selon une infinie infidélité de tout temps, nous évaluons qu'une problématique naîtrait qui ferait l'effort d'analyser cet écart et s'armerait de concepts et de perceptions pour en rendre compte. Le Décalage, cet écart entre ce que l'on pense ou sent et ce qui est et se produit, nous est le questionnement en veille actuellement mais s'annonçant : pourquoi la réalité y invite-t-elle, où l'observer, comment en tirer bénéfice ? Nous ne vivons pas à notre époque, jamais personne n'a vécu à son époque, parce que nous nous servons de représentations apprises et ne savons rien de celles du présent qui en forgent lentement de nouvelles, à nos côtés et dépens. Nous n'habitons pas ici, jamais nous ne l'avons fait, mais nous occupons des lieux imaginaires dont nous peuplons nos endroits. Nous n'avons jamais été nous-même mais le combiné de modèles pseudo-actuels que nous nous sommes donnés. Nous n'avons jamais supporté notre finitude mais nous avons agi pour des infinis. Ces temporalités non synchrones, ces spatialités couplées, ces identités multipliées, ces infinitudes avouées, sont l'occasion de libertés et d'illusions mais il s'avère que l'homme moderne n'en a plus grand besoin et les réduit parce qu'il peut vivre dans la simultanéité grâce aux media et dans l'instant indéfini par consumérisme. Le Décalage décrit l'écart entre ce que nous étions et de ce que nous devenons, il dit que nous n'avons plus besoin de décalage, il montre l'écart entre une époque où le décalage était évident et la nôtre qui en fait l'économie. Tout le symbolique et l'imaginaire sont à l'homme de demain des écrans inutiles, lourds à manipuler, lui interdisant de communiquer dans la transparence du semblable. Comment l'amener à supporter ces armures anciennes, pourquoi lui imposer de nouvelles qui l'embarrassent ? Tout cela est vain sauf si la littérature sait lui recréer des décalages essentiels pour exister avec plus de distances et de dimensions. Quels décalages allons-nous construire, qui engendrent une défense immunitaire existentielle ? Privés de l'ancienne, impuissants ou indifférents à en produire une nouvelle, prêts à endosser des simulacres de décalages, nous risquons de disparaître dans la réalité. Le post-modernisme dans son effort d'association du passé et du moderne a peut-être évalué le danger mais il ne peut durer, étant un compromis commode. On devine toutefois par ce mouvement une attente dont l'ampleur pourra surprendre, non qu'on veuille regarder du côté des sectes, du New Age, des accommodages de croyances et de théories, mais parce que ces manifestations sont sans avenir et qu'il faudra répondre beaucoup mieux. L'homme futur n'a plus de tels environnements, il ne sait pas qu'il en a besoin, il évacue par ignorance tout décalage. Situation si nouvelle, si radicale au cours de l'histoire de l'Humanité qu'il faudra d'abord la prendre en charge pour voir s'il y a lieu d'y pallier et de subvertir cette tendance. Unidimensionnel, appauvri psychologiquement, en picnolepsie ou état d'absence comateuse (cf. P. Virilio), en manque permanent (insatisfaction générée), sous contrôle continu (cf. G. Deleuze "on n'en finit pas d'être formé"), soumis à des mots d'ordre, l'homme contemporain s'aventure vers une vibration ininterrompue, il devient réel : le décalage le maintiendrait comme être des lointains.

[retour début du cours](#)

Mettez dans vos favoris l'adresse du site : www.utqueant.org