UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CONSTELLATION DE L'IDIOT :
MÉDITATIONS POUR UNE THÈSE-ESSAI
EN THÉORIE DE LA CRÉATION

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

DOMINIQUE ROBERT

FÉVRIER 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Dans l'aventure intellectuelle et humaine qu'a été l'écriture de cette thèse, j'ai eu la chance d'être accompagnée et encouragée par les professeurs suivants, que je veux remercier pour leur apport essentiel : René Lapierre, département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal ; Serge Cardinal, département de cinéma de l'Université de Montréal ; Jacques Aumètre, département de philosophie de l'Université du Québec à Montréal ; Martine Delvaux, département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal.

Un remerciement particulier est adressé à Denise Brassard, ma directrice de recherche : sans sa compréhension fine du projet et le soutien chaleureux qu'elle n'a cessé de m'apporter, l'aventure n'aurait pu être menée à bon terme.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ..... ix

INTRODUCTION..... 1

Les prémices du projet..... 1

La thèse suivant une approche négative..... 2

Différenciation des rôles de la forme..... 4

Le rôle de la forme chez Lukács..... 5

Le rôle de la forme chez Adorno..... 7

Complémentarité des théories de la forme de Lukács et Adorno..... 10

Le rôle de la forme chez René Lapierre..... 12

Le premier objectif de la thèse..... 14

Le deuxième objectif de la thèse..... 16

La forme et la thèse..... 17

Le dilemme entre thèse et essai..... 20

Le faux dilemme entre thèse et essai..... 22

L'intérêt d'une thèse-essai..... 24

L'intérêt de *La constellation de l'Idiot*..... 26

CHAPITRE I
MÉDITATIONS POUR UNE CONSTELLATION..... 29

1.1 Première méditation : Invitation à l'idiotie..... 29

1.1.1 La forme : à la fois matière et figure..... 29

1.1.2 Réfléchir suivant un axe de désautomatisation..... 31

1.1.3 Appel à l'hérésie..... 35

1.2 Deuxième méditation : À la recherche d'une poétique de l'immanence..... 40

1.2.1 Dialectique de l'immanence-transcendance..... 40

1.2.2 Comme un milieu entre Dieu et le néant..... 41
1.2.3 Postulats d'immanence et d'antiessentialisme..... 46
1.3 Troisième méditation : Quelle figure de créateur pour une éthique de la création ?..... 50
1.3.1 Monde à l'épreuve encore de la convulsion sans trêve..... 50
1.3.2 Trop grand pour moi..... 51
1.3.3 Œcuménisme de théâtre..... 55
1.3.4 Figures de l'idiot..... 58
1.4 Quatrième méditation : Considérations inessentielles..... 64
1.4.1 Que peut le pragmatisme pour la poétique de l'Idiot ?..... 64
1.4.2 Plaidoyer pour un modèle alternatif de la théorie de la création..... 69
1.4.3 Problème de l'essentialisme poétique..... 72
1.4.4 Positionnement antiessentialiste..... 75
1.4.5 Déconstruire les plus grands mystères..... 77
1.4.6 Défense et illustration du poète inessentiel..... 81
1.5 Cinquième méditation : Une vie..... 81
1.5.1 Contemplation, sensation, création..... 81
1.5.2 La métaphore du plan..... 83
1.5.3 La méthode du plan de composition..... 86
1.5.4 La rationalité de jugement..... 87
1.5.5 Ce que ne veut pas dire l'esprit..... 89
1.5.6 Champ transcendantal, eccéité, empirisme transcendantal..... 92
1.5.7 D'un esprit créateur et sa singularité..... 95
1.5.8 De l'objet *de pensée* à l'objet *pour penser*..... 97
1.5.9 D'une philosophie du sujet à une poétique de l'eccéité..... 101
1.6 Sixième méditation : Joie d'écrire !..... 104
1.6.1 Penser la création..... 104
1.6.2 Créer sans permis..... 105
1.6.3 *Shaker Loops*..... 108

1.6.4 Esprit de constellation..... 109
1.6.5 Joie d'écrire !..... 111
1.7 Septième méditation : L'art et l'artiste zen..... 116
1.7.1 Toast à une figure amie..... 116
1.7.2 Une journée, une vie..... 117
1.7.3 Je regarde l'heure et l'heure me regarde..... 118
1.7.4 La voie est sous les pieds..... 119
1.7.5 Un de gagné, un de perdu..... 121
1.7.6 J'éteins la lumière, où va-t-elle ?..... 121
1.7.7 Une illusion peut-elle exister ?..... 122
1.7.8 Ne voyez pas avec une vision obscure..... 122
1.7.9 Je regarde la fleur, la fleur sourit..... 124
1.7.10 Le bruit d'une seule main qui applaudit..... 126
1.7.11 Trouve le plaisir dans l'ordinaire..... 127
1.7.12 Chaque vérité possède quatre coins..... 128
1.7.13 Le soleil de midi ne fait pas d'ombre..... 128
1.7.14 Lorsque le cœur est dépouillé de tout désir..... 129
1.7.15 Existence au-dessus et au-dessous du nœud..... 130
1.7.16 Le courant rapide n'emporte pas la lune..... 131
1.7.17 Les montagnes sont les montagnes..... 133
1.7.18 Qui es-tu ?..... 133
1.7.19 Ici s'ouvrent les portes du paradis..... 134
1.8 Huitième méditation : Méditations accompagnées..... 136
1.8.1 Un satori, c'est idiot..... 136
1.8.2 L'objet est indispensable à mon existence..... 143
1.8.3 Méditations à mille mains et à deux faces..... 146

CHAPITRE II
MODÈLES D'UNE POÉTIQUE DE L'IDIOT 153
2.1 Neuvième méditation : L'homme est-il un animal métaphysique ? 153
2.1.1 Le carnaval des animaux 153
2.1.2 Deuxième réponse 155
2.1.3 Solution de facilité 158
2.1.4 Le dernier mot 162
2.2 Dixième méditation : Que veut la littérature aujourd'hui ? 163
2.2.1 Les visiteurs du vrai 163
2.2.2 Gare de bifurcation 164
2.2.3 Modèles à ne pas penser 166
2.2.4 Le démantèlement 167
2.3 Onzième méditation : Que veut la poésie aujourd'hui ? 169
2.3.1 Perdus dans l'espace 169
2.3.2 Poésie et solaristique 171
2.3.3 Le miracle éthique 173
2.3.4 Expérience éthique et poésie 177
2.3.5 La ritualisation du miracle 180
2.3.6 Éléments pour un miracle idiot 184
2.4 Douzième méditation : Charme de la constellation 187
2.4.1 Le plan 187
2.4.2 La voix 189
2.4.3 L'erreur 192
2.4.4 Le ciel 194
2.4.5 Dehors 198
2.4.6 La méthode 200
2.4.7 La présence 203
2.5 Treizième méditation : Que fait le poète ? 206
2.5.1 Infini bleu 206

2.5.2 L'œuvre ou la vie..... 210
2.6 Quatorzième méditation : La voie de la transparence..... 212
2.6.1 *Dialectique négative* par rejeu..... 212
2.6.2 *Nunc pede libero pulsanda tellus*..... 218
2.6.3 Non, ce n'est pas normal..... 220
2.6.4 *Veni vidi ludi*..... 225
2.7 Quinzième méditation : Que de soleils !..... 229
2.7.1 Soleil 1..... 229
2.7.2 Soleil 2..... 232
2.7.3 Soleil 3..... 238
2.7.4 Soleil 4..... 241
2.7.5 Soleil 5..... 243
2.7.6 Soleil 6..... 247
2.8 Seizième méditation : De l'inconsolé..... 250
2.8.1 Va avec la chandelle !..... 250
2.8.2 Neige en août..... 254
2.8.3 La carte truquée..... 257
2.8.4 Je vois, donc je préférerais pas..... 261
2.8.5 Le paradigme du prince..... 264
2.8.6 Le tribunal de la modernité..... 269
2.9 Dix-septième méditation : Défaire son trou..... 273
2.9.1 Qu'est-ce que c'est ?..... 273
2.9.2 Premier trou..... 274
2.9.3 Deuxième trou..... 275
2.9.4 Troisième trou..... 277
2.9.5 Quatrième, cinquième trous..... 280
2.9.6 Se sortir du trou..... 281
2.9.7 Trou à rat..... 285
2.9.8 L'enfer de la fourmi-lion..... 287

2.9.9 La tour ou le trou..... 293
2.9.10 Défaire son trou..... 294
2.10 Dix-huitième méditation : Loranger revient en ville..... 297
2.10.1 Mon fantasme..... 297
2.10.2 Faillir à la liberté..... 300
2.10.3 Que manifester ?..... 302
2.10.4 Des tableaux aux instantanés..... 305
2.10.5 La maison du retour..... 307
2.10.6 Parle seul..... 309
2.11 Dix-neuvième méditation : Pour toucher le paysage..... 310
2.11.1 Une rose est une rose est... 310
2.11.2 Le bouton de mot..... 311
2.11.3 Le pays, la page et l'enfant..... 312
2.11.4 Le « suffixe féodal »..... 315
2.11.5 Les opérateurs totémiques..... 316
2.11.6 Je regarde le coucher de soleil par la fenêtre..... 318
CONCLUSION..... 319
Méthode pour créer une forme de pensée..... 319
Problème de reterritorialisation..... 320
La démarche de la constellation..... 321
Création en considération de l'événement d'une force..... 322
Recherche pour une nature naturée..... 323
Comment conclure une constellation ?..... 324
BIBLIOGRAPHIE..... 326
Webographie..... 336
Médiagraphie..... 340

RÉSUMÉ

Cette thèse tente de conjuguer une création littéraire et une recherche en théorie de la création. Elle ne comporte pas une partie réservée à la réflexion théorique et une autre à des textes de création, ce qui la distingue d'une thèse de création littéraire. L'objectif de cette thèse n'est pas de réfléchir, d'une part, sur le processus de la création alors que, d'autre part, s'écrit une œuvre de création. Son but est de réfléchir en théorie de la création *en même temps* que s'invente une forme d'écriture appropriée à la réflexion théorique en train de se développer. Ce genre d'écriture théorique a reçu le nom d'« essai comme forme ». Il a été théorisé principalement par Georg Lukács et Theodor Adorno, et mis en pratique au Québec notamment par René Lapierre. L'essai comme forme postule que la pensée ne naît pas séparément de sa forme d'expression. Lukács cite en exemple l'émergence de la raison dialectique, inséparable de l'invention de la forme du dialogue philosophique chez Platon. Ce qu'essaie de créer cette thèse est donc une *forme de pensée*, où la réflexion et l'expression se coalisent, au point de devenir ce que Deleuze appelle un « indiscernable ». C'est pour cette raison qu'il est question de thèse-essai dans le titre, un nom individuel ne convenant pas à la nature double du genre que cette thèse explore.

La présentation de la démarche réflexive reflète la nature double de la thèse-essai. La pensée ne progresse pas suivant le modèle linéaire typique de la dissertation doctorale. Elle s'effectue au moyen de méditations isolées, conçues dans une continuité thématique, occasionnant leur réunion en une constellation. Le modèle arborescent, qui prévaut jusqu'aujourd'hui en organisation de la connaissance, cède la place à un modèle rhizomatique, développé par Deleuze et Guattari. Cette constellation de méditations a deux faces : une face intérieure, tournée vers la recherche théorique, qui constitue la première partie de la thèse-essai. Cette première partie vise l'élaboration d'une poétique singulière en théorie de la création, par son inscription dans une approche constructiviste plutôt que phénoménologique et par son parti pris exclusivement immanentiste, donc son refus de toute transcendance. La deuxième face est extérieure, c'est-à-dire tournée vers la recherche clinique. Celle-ci vise l'expérimentation de la poétique mise au jour par la recherche théorique, au moyen de méditations qui entrent en dialogue avec des œuvres marquantes en tout genre (littéraires, cinématographiques, artistiques, philosophiques, musicales), tout en maintenant la continuité thématique instaurée depuis le commencement.

Le principe de continuité thématique est la poétique de l'Idiot que la thèse-essai tente de construire. C'est à Clément Rosset que cette poétique de l'Idiot renvoie pour le concept d'idiotie qu'elle met en jeu. Pour Rosset, le réel est idiot : c'est-à-dire qu'il est à la fois absolument singulier et absolument insignifiant. C'est ce point de départ nihiliste d'un nouveau genre, qu'on peut dire « idiot », que la thèse-essai tente de reterritorialiser pour la théorie de la création littéraire. Quant à la figure de l'idiot, elle est le point de départ de *La constellation de l'Idiot*, elle en est le « génie du lieu » (Michel Butor). Ce personnage conceptuel, rencontré pour la première fois chez Deleuze et Guattari (dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*), lance toute la recherche. Cette dernière s'avère moins celle d'un temps perdu que d'une croyance perdue – au réel absolu et au meilleur monde possible qu'on peut encore y créer.

MOTS CLÉS : idiot, constellation, essai comme forme, poétique, théorie de la création, recherche-création, immanence, constructivisme, René Lapierre, Gilles Deleuze, Clément Rosset.

INTRODUCTION

Les prémices du projet

La finalité du projet d'écriture ayant donné lieu à *La constellation de l'Idiot* fut dès le commencement le suivant : écrire un essai, de manière à « donner naissance à une unité nouvelle[1] », pour reprendre une formule de Georg Lukács tirée de « Nature et forme de l'essai[2] ». D'entrée de jeu, le projet a testé sa capacité d'innover par son inscription dans le cadre d'un doctorat en études littéraires. L'unité nouvelle que le projet avait pour objet de réaliser résiderait dans la combinaison d'un essai avec une thèse en théorie de la création[3]. Aussi le projet d'écriture de *La constellation de l'Idiot* fut dès le départ porteur d'une vision alternative de la critique littéraire universitaire, en ce qu'il voulait produire une indissociabilité entre deux genres, le littéraire et l'universitaire. L'essai, à la différence de la thèse, est vu comme un texte littéraire pour deux raisons principales : il met en valeur une voix ou une forme, souvent les deux à la fois et de manière indissociable. La présence de la voix ou de la forme rapporte immanquablement le texte à sa littérarité ou à sa textualité. La thèse doctorale, même

---

[1] Georg Lukács, « Nature et forme de l'essai », dans François Dumont, *Approches de l'essai*, Montréal, Nota bene, coll. « Visées critiques », 2003, p. 15.

[2] Ce texte de Lukács, même s'il a été écrit en 1910, met de l'avant une théorie de la forme sur laquelle reposent nombre d'essais écrits aujourd'hui. Dans cette introduction, je m'appuie sur ce texte de Georg Lukács ainsi que sur le texte de Theodor Adorno, « L'essai comme forme » (1958), pour expliquer les postulats de la forme qui sous-tendent *La constellation de l'Idiot.*

[3] En études littéraires sont soutenues de nombreuses thèses en création, dont la présente thèse se distingue en tant que thèse en théorie de la création.

quand elle a pour objet la théorie de la création, postule rarement un processus de subjectivation littéraire – une littérarité – ou l'invention d'un dispositif rhétorique – une textualité. Au mieux, une part significative toutefois minoritaire de texte plus littéraire peut-elle accompagner une part majoritaire et d'importance prépondérante de réflexion théorique développant, dans un style neutre qui facilite la communication des idées, une argumentation. Des passages poétiques peuvent même émailler le discours proprement analytique sans lui porter atteinte, pourvu que l'écriture ne coalise en aucun cas le poétique et l'analytique, et qu'elle conserve aux deux genres leur identité respective. Cette condition de validité imposée à la dissertation doctorale est mise en question par un essai qui se veut en même temps une thèse. Parmi les questions soulevées, les deux suivantes se trouvent au cœur de la problématique que cette introduction ambitionne d'éclairer. Exposer la thèse à un plus grand risque d'indiscernabilité entre les registres littéraire et analytique en faisant d'elle un essai à part entière discrédite-t-il effectivement le travail d'analyse critique comme le laissent entendre les standards universitaires liés à la rédaction d'une thèse ? Ne serait-ce pas plutôt que la nouvelle unité proposée – celle d'un essai qui serait en même temps une thèse – force le milieu universitaire à revisiter ses critères de validation du travail d'analyse critique, en élargissant le champ de la théorie littéraire à l'ensemble de l'expérience littéraire, de manière à inclure la voix ou la forme – la littérarité ou la textualité – dans le processus même de la réflexion théorique ou analytique plutôt que de les séparer de lui ?

La thèse suivant une approche négative

Le débat d'idées auquel participait ce projet d'un essai qui serait en même temps une thèse de doctorat s'articulait autour de deux pôles de la critique universitaire que je dirais, d'une part, « scientifiquement positive », de l'autre, « dialectiquement négative ». Une telle polarisation de la critique universitaire est fortement inspirée de

Theodor Adorno. Puisque les enjeux de l'essai suivant cet auteur seront survolés plus loin, je me bornerai ici à dire que le pôle négatif fait état d'une tentative de négativité dialectique dans une critique universitaire cherchant à approcher, au pôle opposé, une science positive. Pour faciliter la lecture, les termes génériques « positif » et « négatif » désigneront désormais chacun de ces pôles de référence. Un grand spécialiste québécois de la critique négative a pour nom René Lapierre. L'approche de l'essai de cet auteur, qu'il n'a pas jugé bon de tirer au clair au moyen d'une théorie explicative, fut toutefois largement discutée lors de séminaires de doctorat qu'il animait[1]. À la lumière de ces séminaires s'est dégagée une approche négative de la thèse en théorie de la création. Suivant une approche négative, l'intérêt et l'originalité de la thèse résident dans la tension dialectique que celle-ci arrive à générer et à maintenir dans le champ de la critique et de la recherche universitaires plus positives. Une méthode éprouvée proposée par René Lapierre fut celle de « l'essai comme forme », pour reprendre la formule d'Adorno. L'hypothèse sous-jacente à l'utilisation de cette méthode impliquait qu'une thèse en théorie de la création gagnerait en négativité, donc en perspective critique, si elle était porteuse d'une forme, à la manière d'un essai littéraire. Ceci voulait principalement dire que la thèse en théorie de la création suivant René Lapierre serait en même temps une forme de création littéraire, c'est-à-dire une démarche critique *porteuse de* forme littéraire, et non seulement une démarche critique *portant sur* une forme littéraire. L'aventure n'était pas tout à fait nouvelle, elle avait déjà été tentée, et réussie, par Louise Lachapelle[2]. C'est ce précédent qui allait servir

---

[1] Durant l'année 2005-2006, des séminaires de recherche en présence de René Lapierre et réunissant des doctorantes de l'Uqam furent tenus régulièrement dans l'atelier d'artiste de Monique Régimbald-Zeiber, professeure au Doctorat en études et pratiques des arts. Il s'agissait de séminaires informels, où étaient discutées des problématiques liées à l'écriture d'une thèse qui serait en même temps un essai, selon cette approche propre à René Lapierre que j'ai qualifiée de « dialectiquement négative ».

[2] Louise Lachapelle, *La clôture et la faille*, Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001, 290 p.

de prototype : il s'agit d'une thèse en théorie de la création qui est, à l'image des essais de René Lapierre, porteuse de forme au premier plan de la réflexion critique. De prime abord, le lecteur de ce genre inhabituel de texte critique voit surtout la forme, comme il arrive en poésie. Aussi peut-il croire qu'il s'agit d'une forme nouvelle de poésie. À y regarder de plus près, cependant, la différence qui sépare ce genre inhabituel de texte critique d'un texte poétique commence d'apparaître. La forme assume des responsabilités différenciées dans chacun des genres d'écriture que sont la poésie et l'essai, exactement comme l'avaient pressenti Lukács, en donnant à l'essai comme forme son coup d'envoi, et Adorno, en poussant plus avant la réflexion de Lukács.

Différenciation des rôles de la forme

En poésie, la forme assume la responsabilité de la « vie nue » (Agamben), et de son bonheur, alors que, dans l'essai, la forme assume la responsabilité du discours, qui met immanquablement la vie nue, et son bonheur, en péril. Certes, ce n'est pas exactement en ces termes que Lukács et Adorno ont exposé leurs vues sur le rôle de la forme dans ce qu'ils nommèrent l'essai ; toutefois, cette façon de résumer les responsabilités différenciées de la poésie et de l'essai n'est pas tellement étrangère à leur pensée. Ce n'est pas non plus en ces termes que René Lapierre a discuté des enjeux de l'essai et de la forme, quoique d'évidence sa contestation de l'aspect scientifiquement positif de la critique universitaire est en continuité directe avec les positions de Lukács et d'Adorno sur l'essai et le rôle qu'y joue la forme. Ce qui doit être expliqué, quoique brièvement, dans cette introduction, c'est la filiation des idées ayant mené au changement que tente d'introduire *La constellation de l'Idiot* dans la continuité de ces idées. Les théories de l'essai comme forme de Lukács et d'Adorno serviront de point de départ à cette explication sommaire, afin de mieux mettre au jour le prolongement de ces théories chez René Lapierre. Initialement, c'est à l'approche essayistique de René Lapierre que ma réflexion critique s'est identifiée, donc il est essentiel que soient

dressées les grandes lignes de cette approche, avant d'aborder le changement dans la continuité que tente d'introduire *La constellation de l'Idiot.*

Le rôle de la forme chez Lukács

Le travail de la forme est inséparable de la production de la connaissance dans le cas de l'essai. C'est le principe que je déduis de la théorie de l'essai de Lukács dans « Nature et forme de l'essai ». L'essai est pour lui « quelque chose de fondamentalement nouveau[1] », pour la raison qu'il ne vise pas seulement à établir des faits et des rapports, comme s'y efforce la recherche scientifique et la recherche théorique suivant le modèle scientifique. L'essai vise également à établir un ordre de priorité des choses, en commençant par ce qui est essentiel à notre âme. L'essai est donc proche de la littérature, qui témoigne à son tour d'une « volonté d'ordonner les choses[2] » en fonction de ce qui est essentiel à notre âme. « Elle [la littérature] représente les rapports ultimes de l'homme et du destin et de l'univers, et elle est certainement issue d'une telle prise de position très profonde, même si souvent elle ignore tout de son origine[3]. » Une autre chose qui rapproche l'essai de la littérature est le souci que les deux genres ont pour la forme. C'est à la forme que les deux genres recourent pour exprimer l'essentiel qui, sans elle, reste ineffable. C'est à cette essence ineffable que Lukács pense quand il écrit que la littérature ignore tout de son origine. Car l'essentiel, ou l'origine, demeure inaccessible, on ne peut l'atteindre, seule la forme est capable de l'exprimer : « il est des événements de la vie qu'aucun geste ne peut

---

[1] Georg Lukács, *op. cit.*, p. 18.

[2] *Ibid.*, p. 24.

[3] *Ibid.*

exprimer et qui cependant aspirent à l'expression[1] ». Lukács nomme destin ce qui guide la littérature et l'essai vers leur forme respective. La littérature n'a pas la même forme que l'essai, car son destin diffère du sien. Celui de la littérature serait de se soucier des choses sans chercher à les revêtir d'une signification :

> La littérature en soi ignore ce qui serait au-delà des choses ; toute chose lui est l'objet le plus sérieux, unique et incomparable ; c'est pourquoi elle ignore également les questions, on n'adresse pas de questions à des choses nues, on n'en adresse qu'aux rapports qui les lient[2].

D'après Lukács, la catégorie des choses comprend les images qu'on en a, elles seraient cela même qui paraît réel aussi bien que les images que produit la littérature et qui paraissent réelles. « Et le héros fait sonner son cor éveilleur de merveilles, et voici qu'apparaît la merveille attendue, c'est une chose, qui réorganise les choses du monde. » La forme de la littérature, un peu comme le cinéma, serait pour cette raison celle de ses images. Alors que la forme de l'essai serait celle « qu'aucune image n'aurait le pouvoir de traduire complètement[3] ». Il ne s'agit pas ici d'une « image dépouillée de l'image[4] » comme l'entendaient les mystiques. Mais il s'agit bel et bien de détourner le regard vers quelque autre événement essentiel qui aspire à l'expression, et que Lukács définit comme suit :

> Il s'agit de l'intellectualité, de la conceptualité éprouvée comme vécu de l'affectivité, en tant que réalité immédiate, en tant que principe spontané

---

[1] *Ibid.*, p. 26.

[2] *Ibid.*, p. 22.

[3] *Ibid.*, p. 23.

[4] *Ibid.*

> d'existence ; il s'agit de la vision du monde dans sa pure nudité en tant qu'événement psychique, en tant que force motrice de la vie[1].

Aussi la forme de l'essai diffère-t-elle de celle de la littérature parce que son destin est d'exprimer non pas les choses nues qui peuplent le monde et les images qu'on en a, mais bien les forces nues qui fondent la vie et les visions du monde qu'on en a.

Le rôle de la forme chez Adorno

Pour Adorno, la pensée universitaire relève d'un paradigme scientifique qui non seulement oppose le fond et la forme, mais qui réduit les choses à des objets et la connaissance à l'objectivité. Sans souscrire pleinement à la théorie de la forme de Lukács, il renouvelle la vision de l'essai de ce dernier, en tant que protestation de la pensée contre sa forme convenue, encore aujourd'hui fournie par la philosophie traditionnelle. Sa théorie de l'essai comme forme reconduit la problématique de l'expression, déjà présente chez Lukács. L'écriture d'un essai, comme celle de la poésie, n'a pas pour souci premier la communication d'une pensée, mais bien l'expression d'une pensée, inséparable du travail de la forme. La problématique de l'essai, si elle touche la forme, prend en compte l'expérience de la pensée comme processus d'expression simultanée de contenu et de contenant théoriques. Il ne suffit plus au critique d'exprimer méthodiquement le contenu problématique de sa pensée dans un contenant argumentatif donné d'avance, et perçu comme étant à la fois fixe et négligeable dans le processus de la pensée, mais bien d'exprimer, comme le font les œuvres d'art, le contenu problématique en coalescence avec un contenant essentiel à la pensée, en fait sans faire clairement la différence entre les deux, comme s'il s'agissait

---

[1] *Ibid.*, p. 27.

de deux facettes d'une même expression de la pensée, une facette « fond » et une facette « forme ». Toutefois, Adorno n'identifie pas l'essai à une œuvre d'art. Le but de l'essai n'est pas d'engager un processus de déliement de « la perfection glacée et définitive de la philosophie[1] » ou des attaches qui l'enchaînent aux faits et à leurs rapports comme fondements de la légitimité scientifique. Son destin n'est plus, comme chez Lukács, de nous libérer de la société socialisante et de ses discours convenus suffisamment pour que les forces nues qui peuplent la vie accèdent à l'expression à laquelle elles aspirent – à la manière de l'art, qui nous libérerait de la culture et de ses discours suffisamment pour que les choses nues accèdent à l'expression à laquelle elles aspireraient tout autant. Au contraire, chez Adorno, le but de l'essai est de rendre compte d'une pensée suffisamment désensorcelée – suffisamment critique – pour ne plus occulter l'omniprésence de la culture et de ses discours – de la médiateté – ni se faire fort de pouvoir, de quelque manière que ce soit, approcher au plus près de la nature ou de l'essence – de l'immédiateté. L'essai doit rappeler « l'absente de tous bouquets » (Mallarmé), qu'elle soit nature ou essence, aussi doit-il exprimer « la peine et le travail du négatif » (Hegel).

L'essai doit attester, par « une forme du connaître différente de la scientificité[2] », la non-identité des choses de l'étant, affirmer leur différence irréductible, afin d'exprimer

---

[1] *Ibid.*, p. 16.

[2] Cette citation vient d'un texte de Heide Schlüpmann, « Détective de cinéma et constructeur d'esthétique : Kracauer et Adorno ». Je cite en entier le début de ce texte, étant donné qu'il est éclairant pour la compréhension de la critique de la scientificité chez Adorno : « La philosophie est une discipline qui vous apprend l'amour des choses ; ce qui la distingue de la positivité des sciences exactes, de leur aspiration à la neutralité objective. À l'ère scientifique, Adorno a fait passer la différence de l'approche philosophique du monde dans la chose elle-même : son premier objet fut l'esthétique. L'esthétique est, de part en part, du "subjectif", tout pénétré d'émotions et de désirs. Pris comme objet de science, l'esthétique développe, en vertu de son propre concept – sans que le scientifique ait à se départir de sa froide distance –, la négation de ses déterminations "objectives", neutres. L'esthétique devient critique positive de la positivité des sciences et renouvelle ainsi, une fois de plus, la philosophie. Là réside l'aspect utopique de la *Théorie esthétique* d'Adorno, ou bien, en d'autres termes, sa tendance intime à

la souffrance que l'objectivité fait peser sur elles : « Le besoin de faire s'exprimer la souffrance est condition de toute vérité. Car la souffrance est une objectivité qui pèse sur le sujet ; ce qu'il éprouve comme ce qui lui est le plus subjectif, son expression, est médiatisé objectivement[1]. » L'essai, pour cette raison, ne fait pas table rase de l'histoire ni ne s'appuie sur un dire originel pour marquer une origine, un commencement. L'essai part de l'histoire même, il en revisite les concepts : « En vérité, tous les concepts sont déjà implicitement concrétisés par le langage dans lequel ils se trouvent[2]. » Adorno ajoute que l'essai veut aider le langage dans son rapport aux concepts : « Il voit clairement que l'exigence de définitions rigoureuses sert depuis longtemps à éliminer, au moyen de manipulations destinées à établir les significations des concepts, ce que les choses qui vivent dans les concepts ont d'irritant et de dangereux[3]. » C'est pourquoi l'essai ne doit pas chercher à traverser la culture jusqu'à retrouver une nature qui la fonderait, comme le propose la méthode scientifique. À l'inverse, la méthode de l'essai se voudra délibérément « non scientifique », en ceci qu'elle visera à garder les concepts dans l'histoire et dans le langage, en ne proposant rien de mieux – ni de moins – qu'un dispositif rhétorique. Par sa stratégie rhétorique, l'essai tente de dissiper l'aveuglement objectif, pour que la fragilité des choses de l'étant devienne visible à nouveau. Le concept redevient une affaire d'expérience vécue.

---

l'absence d'objet, qui est à son comble au moment où l'esthétique en tant que chose se dissout complètement dans le dépassement de la saisie scientifique du monde. La *Théorie esthétique* d'Adorno se montre toujours intéressée par la forme, mais la forme dont il s'agit est en fin de compte la forme du connaître. Quiconque a comme moi étudié chez Adorno dans les années soixante, n'apprenait ni l'histoire de la philosophie ni la théorie de la science, ni même la théorie de l'art, mais apprenait à développer une forme du connaître différente de la scientificité » (dans Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix [dir.], *Culture de masse et modernité*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Philia », 2001, p. 40).

[1] Theodor Adorno, *Dialectique négative*, Traduction de Gérard Coffin *et al.* [1978], Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001 [1966], p. 29.

[2] Theodor Adorno, « L'essai comme forme », dans François Dumont, *op. cit.*, p. 65.

[3] *Ibid.*

Explorer le concept exige du théoricien qu'il s'enfonce dans les choses de l'étant, leur incertitude, leur fragilité ; s'enfoncer dans les choses de l'étant exige de lui qu'il affirme son « parti pris des choses » (Francis Ponge), de leur incertitude, de leur fragilité. Il ne s'agit pas pour l'essayiste de sortir de l'aporie de la pensée réifiante en s'abritant dans le sanctuaire de l'art pour surmonter la souffrance que celle-ci engendre. L'essayiste le plus loyal à l'esthétique « sera de manière négative celui qui se révolte contre le langage[1] »,

> … pour assigner au langage du discours quelque chose qu'il a perdu sous l'emprise de la logique discursive, que l'on ne peut certes pas tout à fait laisser de côté mais avec laquelle il faut seulement ruser dans ses formes propres en les pénétrant au moyen de l'expression subjective[2].

Comme Bartleby le scribe[3], l'essayiste *préférerait pas* cesser de penser, s'arrêter d'écrire, afin que les choses de l'étant, et leurs chances de bonheur, ne restent pas indéfiniment en souffrance.

Complémentarité des théories de la forme de Lukács et Adorno

C'est au moyen de la forme que l'approche classique de la connaissance est malmenée tant chez Lukács que chez Adorno. La dialectique lukácsienne amorce une discussion entre les choses exposées de la connaissance objectivée et les choses irreprésentables de l'expérience vécue. C'est l'âme même des choses et de la vie dans leur mystère

---

[1] *Ibid.*, p. 56.

[2] *Ibid.*, p. 45.

[3] « Imaginez ma surprise, non, ma consternation lorsque, sans quitter sa solitude, Bartleby répondit d'une voix singulièrement douce et ferme : "Je préférerais pas." » (Herman Melville, *Bartleby le scribe*, Traduction de Pierre Leyris [1945], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1853], p. 25).

ineffable que la pensée tente de recueillir dans une forme, en s'évadant des carcans philosophique ou scientifique et en se rapprochant, au moyen de l'essai, de l'art et de la littérature. Alors qu'il est question d'histoire plutôt que de mémoire chez Adorno, il est question de mémoire plutôt que d'histoire chez Lukács. L'hypothèse lukácsienne semble la suivante : en se laissant couler par la mémoire jusqu'à l'âme du monde qui se trouve au fondement de chacun de nous, une idée sur le monde nous est consentie, aucunement trahie par un discours quelconque. Dans ce cas, la pensée ne risque pas de trahir la vie, elle devient l'expression même de la vie. La dialectique adornienne, pour sa part, veut préserver de la mainmise d'un savoir organisé (scientifique, théorique) l'altérité des choses insaisissables de la vie autrement qu'en exprimant leur âme comme le propose Lukács. Parce que le savoir organisé véhicule une idée de la connaissance comme positivité ou rien, le sauvetage de l'âme, en tant qu'altérité insaisissable s'opposant à l'identité connaissable, peut venir de la pensée seulement si cette dernière manifeste l'échec définitif de la tentative d'appropriation et de domination de la réalité au moyen de la connaissance positive telle que la soutient le savoir organisé. La forme de l'essai soustrait l'âme à la tyrannie de la positivité en lui conférant un statut de négativité. Par-delà leurs différences, ces deux théories de l'essai comme forme jettent les bases de la critique négative jusqu'à aujourd'hui. À cause de leur polarisation marquée – l'une concerne davantage l'intériorité, la connaissance intérieure, la voix ; l'autre concerne davantage l'extériorité, la connaissance extérieure, la parole –, on peut être tenté de les opposer, de les faire escrimer l'une contre l'autre. Résultat d'une opposition entre la voix et la parole : la critique négative privilégie soit la voix, soit la parole. Toutefois, plutôt que de les opposer, si on tente de les appuyer l'une contre l'autre, la critique négative s'ouvre à d'autres possibilités. Résultat d'une complémentarité de la voix et de la parole : la critique négative entrelace la voix et la parole. Le travail de l'essayiste ne se limite pas à entrer en lui-même pour entendre sa voix, afin d'exprimer l'intériorité, l'âme de tout ce qui est vivant. Il s'augmente d'un lieu de travail extérieur, celui du monde, celui de la réalité. Le travail de l'essayiste vise aussi à sortir de lui-même pour prendre la parole, afin de dénoncer ce que l'âme

subit aux mains du monde et de la réalité, c'est-à-dire que l'essayiste doit rappeler la voix de la mémoire à l'histoire du monde, à l'épreuve de la réalité, et à sa responsabilité « devant la parole » (Valère Novarina). C'est à un tel entrelacement de la voix et de la parole que me semble œuvrer, à des degrés variés, la critique négative après Lukàcs et Adorno. Si la théorie de la forme de Lukács nous invite à traverser la clôture de la pensée pour atteindre l'âme du vivant, la théorie de la forme d'Adorno nous invite à ne pas la traverser, de manière à protéger l'âme du vivant contre le risque de prédation de toute forme de pensée ou de parole. De la combinaison des deux théories de la forme naît une clôture différente, une forme de pensée « à claire-voie ». Un bon exemple de critique négative faisant usage d'une forme de pensée à claire-voie est celui de René Lapierre.

Le rôle de la forme chez René Lapierre

Les essais de René Lapierre, depuis *L'entretien du désespoir* (2001), sont porteurs de forme au premier plan de la réflexion critique. Cette affirmation de la primauté de la forme dans le travail de la réflexion critique marque une cassure dans l'uniformité apparente de la parole critique savante. Chez Lapierre, la prépondérance de la forme joue un double rôle : la forme opacifie la réflexion critique autant qu'elle l'éclaire, elle joue pour la réflexion critique le rôle d'une claire-voie. Selon *Le Petit Robert*[1], une claire-voie est une clôture à jour, et la locution adverbiale « à claire-voie » veut dire « qui présente des vides, des jours ». Au moyen de cette forme de la claire-voie, le texte signale simultanément « la clôture et la faille » (Louise Lachapelle) de la pensée critique. La forme a pour effet d'exposer le cloisonnement de la pensée en lui faisant

---

[1] « Claire-voie », *Le Petit Robert*, Édition numérique, Paris, Société Dictionnaires Le Robert, 2016, www.lerobert.com.

comporter des failles. Par exemple, parmi les « failles » qui frappent dans *L'entretien du désespoir*, on peut citer nombre de manipulations formelles qui, nuisant à la clarté du propos, le fragilisent, mais qui, d'un autre côté, réussissent tout autant à affaiblir l'autorité d'une facture purement classique : le petit gabarit de mise en page, ayant pour effet une déspectacularisation, et partant une déshéroïsation, de l'acte de penser ; le recours à l'*in media res*, procédé littéraire qui enraye les automatismes de la lecture, donc de la pensée, en plaçant le lecteur au milieu de la réflexion critique sans lui fournir aucune préparation préalable ; l'incertitude quant au continuum (au fil) de la pensée, car le lecteur ne sait pas si la réflexion s'arrête après chaque paragraphe, après chaque page ou si elle continue d'une page à l'autre ; le mélange des genres et des registres, qui ajoute à la complexité formelle du dispositif énonciatif – et à la gêne que ce singulier dispositif occasionne depuis le début chez le lecteur. La forme est ici davantage qu'un style que se donne l'auteur, elle est assomptive, c'est-à-dire que par l'entremise de la forme, la pensée assume sa responsabilité discursive, celle de son identité, donc de sa relation à l'altérité. La forme façonne ce que formule la pensée : « *le refus de la différence qui constitue réellement* l'entretien du désespoir[1]. » La forme déclare « Ceci n'est pas un autre », comme dans ce tableau de René Magritte où il est écrit « Ceci n'est pas une pipe[2] ». Dès lors, la pensée confesse ce qu'elle est, elle décline son identité : *Ceci* est du même ; ce faisant, la pensée s'ouvre à l'altérité, elle prend en compte la différence : *Cela* est un autre. L'enjeu de la forme devient partie prenante de la problématique de la réflexion critique. La différence dont il est question ici est révélée négativement plutôt que positivement par la singularité de la forme. Le dispositif d'énonciation à claire-voie fragilise la conformité critique à laquelle nous a

---

[1] René Lapierre, *L'entretien du désespoir*, Montréal, Les Herbes rouges, 2001, p. 55. À moins d'une indication contraire, ce sont les auteurs qui soulignent dans les citations.

[2] René Magritte, *La trahison des images*, 1929, Huile sur toile, 59 cm x 65 cm, Los Angeles County Museum, Los Angeles.

habitués le discours savant, laissant entrevoir en négatif ce qui, en échappant à son emprise, diffère totalement de lui. La critique positive, avec sa forme convenue, lissée dans le temps, assimile l'impensé de la pensée à ce qui demeure non encore compréhensible ou saisissable pour la pensée, et l'acte de penser à ce qu'un savoir organisé rend compréhensible ou saisissable – ce qui revient à ramener la pensée au pensable. Au contraire, la critique négative, avec sa forme singulière, inopportune et intempestive, « ne cesse [...] d'exiger du penser qu'il s'expose à *Cela* même qu'il redoute le plus, à savoir soi-même, l'Im-pensé en lui-même[1] », voire elle exige du penser qu'il se confronte à l'impensable, pour que la pensée accueille non seulement son impensé, « mais ce que nous pourrions nommer après Jacques Derrida, le "tombeau" de son propre, de son appropriation, de sa réappropriation[2] ».

Le premier objectif de la thèse

La constellation de l'Idiot n'a jamais eu pour finalité l'étude de la forme essayistique qu'utilise René Lapierre. Son objectif n'a pas été non plus de faire l'histoire, encore moins le procès, de la forme essayistique après Lukács et Adorno. Au contraire, l'approche de l'essai comme forme a constitué la condition de possibilité de l'écriture de la thèse, son axiome si on veut. Le déclencheur d'écriture fut la singularité de la forme des essais de René Lapierre. Chez lui, la prose essayistique allie incomparablement la transparence de la voix à la difficulté de la parole théorique. La combinaison des registres du témoignage authentique et de l'analyse critique suggère

---

[1] Raphael Zagury-Orly, « Le don le plus haut... », dans Joseph Cohen et Gérard Bensussan (dir.), *Heidegger : le danger et la promesse*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2006, p. 400.

[2] Raphael Zagury-Orly, « Le don le plus haut... », *Academia*, 2017, 14 p. Récupéré le 4 août 2016 de http://www.academia.edu/10097989/Le_don_le_plus_haut. Il s'agit d'une version plus complète du texte de Zagury-Orly publié dans *Heidegger : le danger et la promesse.*

que la réflexion théorique réclame à son tour une *écriture*, au sens barthésien d'« une fonction entre deux objets, la langue et le style[1] » et d'« un cheval de Troie pour critiquer radicalement la notion de langage[2] ». Pour développer une telle écriture, le théoricien doit mettre en branle un processus de singularisation de la voix et de la forme écrite qui n'est pas étranger à celui que requièrent la prose narrative ou la poésie. Chez René Lapierre, ce processus de singularisation a abouti à une forme essayistique qui radicalise, notamment en milieu universitaire, l'incompatibilité entre les approches négative et positive en théorie de la création. Ce que cette approche implique, c'est que même en milieu universitaire, chacun doive singulariser sa parole théorique en faisant appel à la voix ou à la forme. De telle manière que même une thèse en théorie de la création engage un processus de création au même titre que n'importe quelle œuvre littéraire.

Aussi le premier objectif fut-il de singulariser la forme essayistique de manière que la théorie de la création s'élargisse à de nouveaux questionnements. La forme singulière que *La constellation de l'Idiot* allait privilégier peut être dite rhizomatique, se caractérisant par une structure moins linéaire que ramifiée et par une logique moins causale que consécutive. Qui dit rhizome dit Gilles Deleuze. Quelques autres concepts clés de ce philosophe jetteraient les bases de la réflexion : le refus de la transcendance, le chaos comme fondement métaphysique, le constructivisme comme cadre méthodologique. Le rhizome de la réflexion allait permettre de nouer, notamment au moyen de la figure de l'idiot – elle aussi rencontrée chez Deleuze[3] – une intrigue

---

[1] Stéphane Lojkine, « Cours d'initiation à la *french theory* », *Utpictura18*, février 2011. Récupéré le 3 janvier 2017 de http://utpictura18.univ-montp3.fr/Dispositifs/Ecriture.php#sdfootnote3anc.

[2] *Ibid.*

[3] Il est question de la figure de l'idiot dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Les personnages conceptuels », *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1991, p. 60-81.

théorique congruente aux concepts de base deleuziens. La perspective exclusivement immanentiste, caractérisée par un refus de la transcendance, dans laquelle s'inscrit la thèse, constitue son premier axe de recherche. Son deuxième axe de recherche est la perspective du constructivisme qu'elle développe. Adopter un point de vue constructiviste afin d'explorer une voie exclusivement immanentiste élargit la critique négative et la théorie de la création à de nouveaux questionnements comme suit : en laissant entendre que la critique négative gagne à sortir de sa zone de confort phénoménologique – et à oublier un peu l'Être et sa perception... – pour explorer une épistémologie plus constructiviste, usant de rhétoriques « autrement » désirantes ; que la théorie de la création, coutumièrement associée à une forme ou à une autre d'inspiration créatrice, souvent transcendante, gagne en perspective critique à observer un principe d'immanence radicale tel que l'ont appliqué des penseurs comme Gilles Deleuze ou Clément Rosset ; que les textes critiques qui se réfèrent à un tel principe d'immanence radicale intéressent la théorie de la création pour la différence méthodologique qu'ils y introduisent et les nouvelles occasions d'analyse réflexive qu'ils lui procurent.

Le deuxième objectif de la thèse

Un deuxième objectif fut d'affranchir l'écriture essayistique de ses modèles. Cherchant à s'éloigner de René Lapierre pour se rapprocher de Gilles Deleuze, le langage réflexif est parvenu à n'émuler ni l'un ni l'autre. L'écriture essayistique – comme celle de la poésie produite durant la même période – a tôt fait de se rapprocher du chant, comme si les concrétions critiques s'assemblaient d'elles-mêmes en une constellation d'actes réflexifs d'un « space opera » d'inspiration théorique. Cette forme lyrique dissocie clairement mon travail essayistique des essayistes négatifs dont la proposition formelle demeure commensurable à une seule voix, généralement parlée, comme c'est le cas par exemple chez René Lapierre. La forme d'écriture de Gilles Deleuze, dont la pensée-

rhizome se répand dans toutes les directions du plan de composition, donne davantage lieu à une forme chorale qu'à un filet de voix, suivant une critique négative que je considère comme plus « affirmative » que « négative ». C'est de cette forme plus affirmative, quoique congruente à la perspective d'une critique négative, que se rapproche celle de *La constellation de l'Idiot.* Si la forme que revêt le langage réflexif est celle d'un lyrisme ostentatoire, à tendance tant chorale qu'opératique, c'est que la réflexion théorique interroge la possibilité renouvelée d'une affirmation – de soi, du monde, de l'existence, etc. – plutôt qu'elle ne s'attache à une contestation – de la présomption d'une positivité à créer une réalité objective pour en faire la seule réalité qui compte. La forme affirmative n'est pas pour autant positive. Elle dialectise le travail même du négatif, en faisant retour sur la question de la possibilité de l'affirmation de la vie, du monde, dans cette « horreur » de la positivité telle que s'attachent à la mettre en lumière certains essayistes de la négativité, par exemple Adorno ou Lapierre.

La forme et la thèse

En regard de la critique positive, légitimée au moyen de la publication d'articles critiques dans des revues sérieuses ou de la participation à des colloques sérieux, où est reconduit un pacte critique « *a priori* sérieux, qui lie l'analyste et son lecteur[1] », une problématique liée à ce que Robert Dion et Frances Fortier nomment « l'esthétisation de la parole critique » sous-tend en milieu universitaire une thèse qui serait en même temps un essai – une « thèse-essai ». L'esthétisation de la parole critique peut se définir comme l'acte d'esthétiser la parole critique en souscrivant à des prémisses

---

[1] Robert Dion et Frances Fortier, « L'esthétisation de la parole critique : lieu commun, rupture épistémique ou dérive ? », *Études françaises*, vol. 36, nº 1, 2000, p. 165-177. Récupéré le 27 août 2016 de http://www.erudit.org/revue/etudfr/2000/v36/n1/index.html.

épistémologiques et en recourant à des tactiques énonciatives « subordonnées à la valorisation du subjectif[1] », qui portent atteinte à la stratégie argumentative dominante orientée « vers un enjeu véridictoire[2] ». Un danger de la critique négative en milieu universitaire, corollairement de la thèse-essai, est qu'elle favorise l'irruption du purement littéraire, c'est-à-dire « du domaine réservé de l'irrationalité[3] » (Adorno), dans un domaine considéré comme plus théorique, c'est-à-dire « assimilant la connaissance à la science organisée » (Adorno). Cet « excès solitaire[4] » propre à la littérature – partant à la thèse-essai, puisque le travail de la forme se réclame d'une négativité de la littérature par rapport à la positivité de la théorie – l'éloigne immanquablement de la critique positive considérée comme « *a priori* sérieuse ». Traditionnellement, la critique positive concerne le savoir, la connaissance comme science organisée, sans qu'il soit question de forme. Elle vise un foyer de tension intellectuelle qui suscite des interrogations, des éclaircissements dans le savoir organisé du champ disciplinaire, alors que la critique négative vise un foyer de vie spirituelle – une âme – qui aspire à une expression (Lukács) ou qui réclame une protection contre la positivité (Adorno), par conséquent elle déborde le champ disciplinaire et son savoir

---

[1] *Ibid.*, p. 166. Le texte de Dion et Fortier fournit un aperçu représentatif de l'évolution de l'approche de l'essai comme forme depuis Lukács et Adorno jusqu'à aujourd'hui. Leur formule « l'esthétisation de la parole critique » résume bien la tendance postmoderne ou baroque (les termes sont de Dion et Fortier) qui s'observe dans la pratique critique québécoise, notamment depuis 1985. Dion et Fortier émettent le commentaire suivant, qui semble éclairant pour comprendre la difficulté de produire une thèse comme forme dans le milieu universitaire : « Il va sans dire qu'une critique tout particulièrement consciente de sa diction comme de son travail de réélaboration de l'œuvre littéraire ne constitue pas un *idéal-type* du discours contemporain, mais concentre un certain nombre de traits qui se retrouvent, habituellement en moins grande densité, dans la plupart des textes après 1985 » (*ibid.*, p. 167).

[2] *Ibid.*

[3] Theodor Adorno, dans François Dumont, *op. cit.*, p. 50.

[4] L'expression est de Koenrad Geldof, voir « Modernité, excès, littérature : une lecture contrastive de Michel Foucault et de Stephen Greenbalt », *Littérature*, vol. 3, nº 151, 2008, p. 90-110. Récupéré le 20 septembre 2015 de https://www.cairn.info/revue-litterature-2008-3-page-90.htm.

organisé. Dans le cas de la critique positive, il n'est pas question de la forme au sens où l'entendent Lukács ou Adorno : la forme ne crée pas la vision ou la pensée à mesure qu'elle se développe ; la forme ne témoigne aucunement d'une volonté de « signaler le cloisonnement de la pensée en lui faisant comporter des failles ». Alors qu'écrire un essai fait appel à la compétence littéraire, ce qu'Adorno appelle le « principe rhapsodique[1] », écrire des articles critiques ou une thèse sollicite davantage la compétence argumentative, ce qu'Adorno appelle le « principe systématique[2] » :

> [D]u point de vue énonciatif, [la critique universitaire] persiste à déterminer un ensemble de rapports – entre le sujet et l'objet, le signataire et le lecteur, l'œuvre et ses commentaires – ordonnés autour d'une stratégie argumentative qui s'oriente vers un enjeu véridictoire[3].

Selon Dion et Fortier, l'esthétisation de la parole critique n'est pas rare en ce qui concerne la critique littéraire sérieuse en milieu universitaire. Ils citent plusieurs exemples de critiques universitaires qui ont recours dans leur travail théorique à une esthétisation de la parole critique. Toutefois, l'esthétisation de la parole critique est moins évidente quand il s'agit d'une thèse. L'axiome de la forme au premier plan de la réflexion critique restant à démontrer, la possibilité d'une forme à claire-voie n'est d'aucune manière cautionnée implicitement par le milieu universitaire quand il s'agit d'une thèse.

---

[1] Theodor Adorno, dans François Dumont, *op. cit.*, p. 70.

[2] *Ibid.*

[3] Robert Dion et Frances Fortier, *op. cit.*, p. 166.

Le dilemme entre thèse et essai

Le processus de singularisation constitue une étape clé de toute création littéraire. Afin de se singulariser, l'écriture doit s'affranchir de ses modèles. Pour mener à bien ce processus, la rédaction de *La constellation de l'Idiot* a nécessité avant tout une confrontation au modèle lapierrien, qui était à l'origine du projet d'un essai qui se voulait en même temps une thèse de doctorat. Il ne s'agissait aucunement de faire le procès du modèle lapierrien, qui éclaire aujourd'hui encore un aspect constitutif de l'approche de l'essai comme forme, mais de poursuivre la réflexion que présuppose ce modèle, en mettant au point une tout aussi singulière approche de l'essai comme forme. La singularité de l'approche de l'essai comme forme chez René Lapierre tient à sa radicalité, c'est-à-dire au maintien de l'intégrité du travail de la forme, jugé suffisant comme stratégie argumentative *à partir du moment où la forme est réussie* – en termes de pertinence théorique et de cohérence formelle. Dans une perspective lapierrienne, la distinction universitaire entre la théorie et la création littéraires, qui force la réflexion théorique à s'élaborer indépendamment d'une recherche plus formelle, doit être combattue au premier chef en théorie de la création littéraire. L'approche de l'essai comme forme représente un passage obligé pour toute recherche en théorie de la création qui n'entre pas en contradiction avec elle-même. Aussi les écrits théoriques de René Lapierre privilégient-ils une approche de l'essai comme forme, c'est-à-dire une démarche d'écriture qui ne sépare pas la théorie de la création littéraire du processus de singularisation de la forme propre à la création littéraire. La même radicalité méthodologique ne pouvait manquer d'être exigée au niveau de la thèse. Toutefois, la réception favorable d'une thèse en théorie de la création qui serait en même temps une forme de création littéraire reste à développer en milieu universitaire. Le point le plus épineux pour le milieu universitaire concerne le travail de la forme littéraire, qui demeure méthodologiquement indépendant de celui de l'analyse littéraire. En ce qui concerne la rédaction d'une thèse en théorie de la création, des passages plus poétiques pourront au mieux agrémenter le corps du texte, dont le langage propre doit demeurer

celui de l'analyse littéraire. Par exemple, on admet que des passages plus poétiques ponctuent l'analyse littéraire, mais l'approche d'une thèse comme forme, dont la méthodologie implique la concordance des langages théorique et poétique, continue de susciter la controverse. La limite acceptable en ce qui concerne le travail de la forme littéraire dans une thèse en théorie de la création demeure le *docere et placere* de Horace. La thèse doit instruire d'abord, et la forme ne peut qu'y jouer un rôle accessoire. Cette radicalité du milieu universitaire à l'égard du rôle accessoire de la forme en théorie de la création est inversement proportionnelle à la radicalité de René Lapierre quant au rôle indispensable de la forme en théorie de la création. Et cette radicalité du milieu universitaire que réussit à dialectiser la radicalité lapierrienne témoigne certainement de l'importance considérable du modèle lapierrien. Toutefois, la dialectique que met en place l'approche lapierrienne en milieu universitaire est rendue possible par la publication d'essais que le milieu universitaire a beau jeu de considérer comme littéraires, donc non directement menaçants pour « l'ordre du discours » (Foucault) universitaire. Une semblable radicalité ne peut être reconduite par une thèse, puisque la thèse ne peut tenir tête aussi catégoriquement à l'ordre du discours universitaire sans être tout aussi catégoriquement rejetée par le milieu universitaire. Aussi le projet d'une thèse comme forme suivant un modèle aussi radical que le lapierrien semblait-il acculé à un dilemme d'apparence insoluble : soit une mise en parallèle de la thèse et de l'essai s'effectuait, au moyen d'une séparation claire des discours théorique et poétique, et le projet de thèse qui était en même temps un essai se réorientait vers une nouvelle méthodologie (une approche qui ne serait plus celle d'une thèse comme forme) ; soit cette séparation claire entre les discours théorique et poétique ne s'effectuait pas, et le projet de thèse était sacrifié, afin que l'intégrité du travail de la forme soit préservée et que le projet d'essai comme forme soit mené à bien.

Le faux dilemme entre thèse et essai

Après mûre réflexion, le choix à faire entre la thèse et l'essai s'avéra un faux dilemme. Une solution alternative existait, et elle résidait dans la forme même. Pour peu que la forme demeurât au premier plan de la thèse, rien n'interdisait que la claire-voie entrelace à égalité de parts la composante thèse et la composante essai. Plutôt que de recourir à une mise en parallèle de ces deux composantes, comme si chacune d'elles existait séparément en tant qu'« essence » ou « quiddité », il suffisait de considérer les deux comme des composantes rhétoriques, des attributs de la forme. Le dilemme venait de la polarisation des critiques positive et négative, polarisation qu'il n'était aucunement nécessaire de reconduire, dans la mesure où la réflexion critique reposait sur l'axiome de la forme. Cet axiome de la forme énonçait d'entrée de jeu la menace que représente la positivité pour l'âme (ou pour la différence), et la nécessité de recourir à la négativité de manière à ouvrir la réflexion à l'âme (ou à la différence). De l'intérieur de la forme – de l'intérieur d'une critique négative –, la positivité pouvait s'éprouver autrement, par exemple en tant qu'*affirmation responsable* – de mes objets de réflexion ou de mes considérations théoriques. Elle pouvait devenir un indispensable outil heuristique. Plutôt que de faire alterner les composantes thèse et essai, ou encore de sacrifier la thèse pour l'essai ou vice et versa, j'ai alors décidé d'entrelacer autant de positivité qu'il fallait à la compréhension de mes objets de réflexion, tout en contrecarrant à puissance égale (voire par moments supérieure...) cette positivité par le moyen d'une forme occupée avec intégrité méthodologique à signaler la non-identité de cette apparente identité. La forme obtenue est un mélange inextricable de thèse et d'essai, d'un « genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limites[1] », élaboré à

---

[1] « Le roman, qui tient une place si importante à côté du poème et de l'histoire, est un genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limites » (Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Garnier Frères, 1962 [1868], p. 677). À la lumière de cette citation de Baudelaire, il n'est pas inintéressant de rapprocher cette thèse-essai d'un

partir d'une réflexion théorique à effets positifs, enchevêtrée dans des dispositifs énonciatifs à effets négatifs. On reconnaît là le processus d'esthétisation de la parole critique inauguré par Lukács, puis renouvelé par Adorno, et dont il a été question chez Dion et Fortier en ce qui concerne nombre de théoriciens ou critiques contemporains ; mais aussi le processus de radicalisation dans lequel René Lapierre a entraîné cette esthétisation de la parole critique, au moyen de son principe de la réflexion critique en tant que forme intégrale. Dans la thèse-essai, ce qui garantit l'intégrité de la forme au sens où l'entend Lapierre, c'est l'indissociabilité du contenu et du contenant de l'essai. La forme et la réflexion sont coalescentes, l'une ne peut avancer, progresser sans l'autre. La progression de la réflexion n'étant pas linéaire, la forme ne peut l'être non plus. C'est pourquoi il est question de constellation dans le titre. Le tableau d'ensemble renvoie l'image d'une constellation de réflexions autour de la figure de l'idiot. Le propre de la constellation est de permettre à la fois une vision fragmentée et une vision d'ensemble. Plus basiquement, la constellation exprime une *vision*. Elle est à n'en pas douter une forme, car elle rassemble les morceaux d'un puzzle réflexif à tous égards imaginaires. La constellation existe seulement dans la tête. Elle est un ensemble d'étoiles qui ont paru assez voisines sur la sphère céleste pour que des observateurs et des astronomes les raccordent par des lignes imaginaires représentant une figure quelconque. Pour paraphraser la définition qui précède, *La constellation de l'Idiot* est un ensemble d'objets réflexifs qui ont paru assez voisins sur un plan de composition pour qu'une théoricienne-praticienne de la création les raccorde par des lignes imaginaires représentant une figure d'idiot.

---

genre de roman singulier – pour ne pas dire idiot –, d'une certaine façon situationniste, à savoir inséparable du lieu où il s'est créé – voire de l'esprit de ce lieu –, qu'il a voulu à sa manière « exprimer »... De plus, cette formule de Baudelaire rappelle une formule d'Adorno sur l'essai, quand il le définit comme étant « un produit bâtard » (voir François Dumont, *op. cit.*, p. 49).

L'intérêt d'une thèse-essai

Dans son texte « L'essai comme forme », Adorno prévient l'essayiste contre le risque de faire de l'esthétisation de la parole critique un désengagement du travail des concepts. C'est pourquoi il écrit que le chercheur le plus loyal à l'esthétique ne sera pas celui qui refuse, au moyen d'un « jargon de l'authenticité[1] », de respecter les exigences de la pensée conceptuelle, mais bien celui qui « confesse sans réserve la réification de la conscience et trouve ainsi pour l'exprimer quelque chose comme une forme, sans emprunts apologétiques à l'art[2] ». Vue ainsi, l'esthétisation de la parole critique ne viole pas le pacte critique sérieux qui lie l'analyste et son lecteur, elle renégocie plutôt ce pacte critique. Ce que l'esthétisation de la parole critique viole, c'est le principe positiviste voulant que la pensée sérieuse comporte essentiellement une présentation conventionnelle, où l'argumentation progresse de manière linéaire et est empreinte d'un minimum de subjectivité, d'après l'idée que « tout mouvement expressif de la présentation menace l'objectivité, qui surgirait brusquement une fois le sujet éliminé[3] ». Dans les faits, rien n'interdit à une thèse d'être un essai, si son côté essai ne contrevient pas à l'obligation de penser de manière sérieuse, c'est-à-dire de manière critique. C'est cette distanciation critique que doit permettre le travail de la forme. « Le "comment" de l'expression doit sauver la part de précision qu'on sacrifie en renonçant à une stricte délimitation, sans toutefois livrer ce qu'on veut dire à l'arbitraire des significations de concepts décrétés une fois pour toutes[4]. » Une façon d'y arriver est de coaliser le travail de la forme et celui des concepts impliqués dans

---

[1] Theodor Adorno, dans François Dumont, *op. cit.*, p. 56.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*, p. 53.

[4] *Ibid.*, p. 66.

l'objet de réflexion que l'essai s'est librement choisi[1]. Dans le cas de cette thèse-essai, l'objet de réflexion est la figure de l'idiot. Un lien est dès le début établi entre la figure de l'idiot et l'idiotie comme concept de singularité. Aussi le travail de la forme en tant que singularité et celui des concepts liés à la singularité se coalisent-ils pour élaborer le singulier « personnage conceptuel » (Deleuze et Guattari) qui cherche à s'exprimer. La thèse-essai fait ce qu'elle dit : elle déploie sur le plan formel ce qu'elle développe sur le plan conceptuel. Si l'idiotie est une singularité, la forme de la thèse-essai qui explore ce concept participe de la réflexion autour de cette singularité. On touche ici à ce qui fait l'intérêt d'une thèse-essai. Si le recours à la forme est, comme le pense Adorno, le plus sûr moyen de respecter une chose qu'on pense tout en ouvrant l'accès à cette chose, et si l'essai est le plus sûr moyen de penser une chose sans négliger de recourir à la forme pour arriver à la penser, alors la thèse-essai soulève un problème méthodologique qui mérite sa place dans le milieu universitaire. La thèse-essai soulève ipso facto le problème de notre rapport à « la chose elle-même[2] » et de notre manière de la penser en milieu universitaire, notamment en théorie de la création. Le problème soulevé est celui d'une idéologie positive que continue de véhiculer notre manière de théoriser la création en milieu universitaire. « Il [l'essai] est, dès le début, la forme critique par excellence, et, en tant que critique immanente des œuvres de l'esprit, en tant que confrontation de ce qu'elles sont avec leur concept, il est une critique de

---

[1] « Il [l'essai] rassemble par la pensée, en toute liberté, ce qui se trouve réuni dans l'objet librement choisi » (*ibid.*, p. 63).

[2] *Ibid.*, p. 53. Adorno met son lecteur en garde contre la tentation de voir dans « la chose elle-même » une « chose première ». La « chose elle-même » est médiate, elle fait partie du monde, et sa connaissance ne peut qu'être médiatisée. Ce qu'il ne faut pas faire subir à la chose, c'est sa transformation en objet *de* la connaissance – où le *de* implique que l'objet appartient en propriété à la connaissance –, en d'autres mots il ne faut pas la réifier. Quand Adorno écrit « l'exigence propre à la chose » (*ibid.*, p. 53), « ouvrir l'accès à la chose » (*ibid.*, p. 55), « une chose vivante et non un simple objet » (*ibid.*, p. 69), « la chose inextinguible » (*ibid.*, p. 74), il dote la chose d'une vie – d'une âme – qui nous rend responsable de cette chose – comme quelqu'un ayant charge d'âme.

l'idéologie[1]. » La thèse-essai mérite sa place dans le milieu universitaire parce que le travail de la forme est possiblement le seul moyen qu'a une pratique théorique de rendre compte de la réification du savoir qui guette en permanence la critique littéraire. L'intérêt de la thèse-essai est le travail de la forme qu'elle permet, qui est en même temps une critique de l'idéologie.

L'intérêt de *La constellation de l'Idiot*

L'intérêt est, d'une part, la contribution à la théorie de la création, d'autre part, à la recherche autour de la figure de l'idiot. Pour ce qui est de la contribution à la théorie de la création, le projet présente un cas unique de recherche-création que j'ai choisi d'appeler « théorie-pratique ». Le terme recherche-création laisse entendre une association entre la recherche et la création, sans que les deux domaines d'activité soient nécessairement coalescents. Le terme théorie-pratique laisse entendre une relation plus étroite entre la théorie et la pratique, voire que les deux domaines d'activité sont effectivement coalescents. La recherche-création constitue un secteur de recherche émergent en théorie de la création. *La constellation de l'Idiot* contribue à ce secteur de recherche émergent en proposant la thèse-essai en tant que théorie-pratique comme une de ses possibilités de développement. À la théorie de la création même, comme il a été discuté auparavant, le projet contribue en posant la problématique de la forme, donc de l'idéologie qui sous-tend la pratique théorique en milieu universitaire, le plus souvent positive. Se réclamant de la filiation des penseurs de l'essai comme forme, il contribue également à garder vivantes l'approche de l'essai comme forme dans le champ de la théorie de la création, ainsi que les œuvres des théoriciens ou

---

[1] *Ibid.*, p. 75.

essayistes qui se sont inspirés ou s'inspirent actuellement de cette approche de la forme. Pour ce qui est de la contribution à la recherche autour de la figure de l'idiot, il présente un cas unique de théorie-pratique dans ce domaine. D'hier à aujourd'hui, la présence de la figure de l'idiot est non négligeable comme objet de réflexion philosophique ou théorique (Nicolas de Cues, Gilles Deleuze, Jean-Yves Jouannais, Valéry Deshoulières, Serge Cardinal, etc.), mais aussi comme source d'inspiration artistique ou littéraire (Fiodor Dostoïevski, Jean-Paul Sartre, Mori Arimasa, Lars von Trier, Julie Mazierri, etc.). Toutefois, il n'existe pas à ma connaissance d'ouvrage réflexif qui explore cette figure au moyen de sa forme d'écriture, en *jouant* la figure et ses implications (philosophiques, théoriques, éthiques, épistémologiques, etc.) comme s'il s'agissait pour la réflexion de devenir le théâtre de la création, au sens performatif, de ce singulier personnage conceptuel. Le lien qui est établi entre la figure de l'idiot, celle du créateur et le concept d'idiotie en tant que singularité est également particulier. *La constellation de l'Idiot* est une méditation assidue sur le modèle que je veux incarner en tant que créatrice : à mesure qu'avance la réflexion se précise une poétique de la singularité où se projette une figure d'idiot. Le projet propose aussi une méditation sur l'idiotie en tant que singularité dans une perspective peu fréquentée en théorie de la création : celle d'un « réel sans double » (Clément Rosset), donc d'un réel sans transcendance aucune. Cette perspective radicalement immanentiste fait échec à une perspective plus floue, c'est-à-dire qui ne prend pas clairement position par rapport à la transcendance, plus courante dans le domaine littéraire. Ce qui est unique, c'est que cette perspective immanentiste ne fait qu'une avec la figure de l'idiot – comme singularité – et le concept d'idiotie – de réel sans double – qui coïncide avec elle.

Enfin, l'intérêt de *La constellation de l'Idiot* est celui de son pari. Une constellation de réflexions théoriques qui soit en même temps une thèse et un essai sur la figure de l'idiot : voilà la forme dont la pensée a voulu ici tenter le pari. C'est sur le même genre de pari que Mallarmé interroge Valéry au moment de la parution du *Coup de dés* quand

il lui demande : « Ne trouvez-vous pas que c'est un acte de démence[1] ? » En effet, quand il s'agit de la création d'une forme, sait-on jamais si le jeu en vaut la chandelle ? Au terme de l'aventure de son *Coup de dés*, Mallarmé nous dit quelque chose de l'intérêt de la forme qui incline un penseur qui est aussi un créateur à jouer son va-tout : « Toute Pensée émet un Coup de Dés[2]. »

---

[1] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 1582.

[2] *Ibid.*, p. 477.

CHAPITRE I
MÉDITATIONS POUR UNE CONSTELLATION

1.1 Première méditation : Invitation à l'idiotie

1.1.1 La forme : à la fois matière et figure

Si le choix d'une forme est indispensable à la création littéraire, il l'est tout autant à la recherche théorique. Sous le rapport d'une forme convenue du discours savant, que caractérisent un enchaînement causal et une progression linéaire des idées, le réseau diversifié de réflexions de cette méditation – ainsi que des méditations qui suivront – peut sembler discontinu. Mais c'est que ce réseau développe une structure organisationnelle particulière, qui peut être appelée une constellation[1]. La toile de l'araignée, telle que la décrit Léonard de Vinci, aide à mieux comprendre la constellation qui prend forme ici : « L'araignée extrait d'elle-même le subtil et délicat réseau qui, en récompense, lui restitue la proie qu'il a capturée[2]. » La forme de la toile,

---

[1] L'importance du modèle de la constellation pour organiser la réflexion dépend de l'aveu de médiation auquel il contraint immanquablement la production de la connaissance. Ce modèle, qui réfère à Adorno, peut être résumé comme étant une pratique de dialectique négative qui interdit à la réflexion de figer ses images – de s'enfermer dans une identité – tout en la contraignant à réfléchir par images – à accuser sa différence. Pour une explication de la constellation comme pratique de dialectique immanente, voir Steven Helmling, « Constellation and Critique : Adorno's Constellation, Benjamin's Dialectical Image », *Postmodern Culture*, University of Delaware, 2003. Récupéré le 3 janvier 2017 de http://pmc.iath.virginia.edu/issue.903/14.1helmling.html. La signification de la constellation pour ma recherche est directement liée à l'analyse que propose Adorno de l'essai comme forme, déjà abordée dans l'Introduction, poursuivie et approfondie dans la suite de cette méditation.

[2] Léonard de Vinci cité par Jean Hytier dans « "Nouvelle critique" et dix-neuvième siècle », *The French Review*, vol. 43, n° 6, mai 1970, p. 878. Récupéré le 11 septembre 2016 de http://www.jstor.org.res.banq.qc.ca/stable/i216466.

à la fois matière et figure, est le propre de l'araignée : idiomorphie. Le mot idiomorphie veut dire : ayant sa propre forme. Le préfixe idio- vient du grec *idios* et veut dire propre, particulier à un individu[1]. Ce préfixe entre dans la formation de plusieurs mots : idiolecte – en général, utilisation particulière de la langue par une personne, mais *plus particulièrement*, chez Roland Barthes, le système de l'auteur à l'intérieur du discours[2] ; idiosyncrasie – en général, tempérament particulier à un individu, mais *plus particulièrement*, chez Charles Baudelaire, tempérament propre à un créateur[3] ; idiorythmie – en général, genre de vie communautaire où des moines peuvent s'organiser individuellement, mais *plus particulièrement*, chez Roland Barthes, genre de vivre-ensemble inspiré du libertarisme littéraire[4] ; etc. Dans les exemples qui

---

[1] Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Société Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 1674-1675.

[2] « Le flottement du concept n'a pas à être rectifié par un consensus des lecteurs compétents ; il est maintenu par le système de l'auteur, son idiolecte, il suffit que les concepts soient ajustés entre eux à l'intérieur du discours, de façon que l'autre texte, le texte tuteur, l'objet, quel qu'il soit, à partir duquel on écrit soit seulement pris en écharpe par le langage et non scruté frontalement » (Roland Barthes, *Le grain de la voix : entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, 344 p. Récupéré le 3 janvier 2017 de http://banq.pretnumerique.ca/accueil/isbn/9782021069822.)

[3] Le tempérament idiosyncrasique des artistes, tel que Baudelaire l'a mis en valeur, est on ne peut mieux synthétisé par la formule de Gide « l'idiosyncrasie est notre maladie de valeur ». Le tempérament de l'artiste le distingue des autres, qui se considèrent comme normaux, donc l'artiste *n'est pas normal.* C'est cette *anormalité* que suggère la formule de Gide, mais une anormalité assumée, que l'artiste a changée en valeur. Voir la citation complète tirée de *Paludes*, où Gide introduit cette notion d'idiosyncrasie : « Nous ne valons que par ce qui nous distingue des autres ; l'idiosyncrasie est notre maladie de valeur ; – ou en d'autres termes : ce qui importe en nous, c'est ce que nous seuls possédons, ce qu'on ne peut trouver en aucun autre, ce que n'a pas votre *homme normal*, – donc ce que vous appelez maladie » (« Paludes », *Romans. Récits et soties. Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 120).

[4] Voir Roland Barthes, *Comment vivre ensemble : cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2002, 244 p. Dans l'avant-propos d'Éric Marty, il est écrit : « Barthes, alors, engageait, aux côtés et au revers de Sartre et de Blanchot, une réflexion sur la possibilité d'une éthique littéraire qui fût – ni terrorisme, ni nihilisme – une responsabilité de la forme » (*ibid.*, p. 7). Le thème du livre est l'idiorythmie. De celle-ci, Barthes écrit, entre autres choses éclairantes : « *Rhutmos* : c'est le rythme admettant un plus ou un moins, une imperfection, un supplément, un manque, un *idios* : ce qui n'entre pas dans la structure, ou y entrerait de force. Se rappeler

précèdent, l'adverbe *plus particulièrement* apporte une restriction au sens plus général, plus universel, des mots : cette restriction de l'universel au particulier communique clairement le trait sémantique commun aux mots formés avec le préfixe idio-. Ce sens de *plus particulièrement*, voire de *singulièrement propre à un individu*, qui affleure dans le préfixe idio-, n'est pas passé inaperçu chez Baudelaire ni chez Barthes, qui n'ont pas hésité à en tirer parti pour le champ littéraire. Une dynamique similaire anime la constellation actuelle : chercher des avenues innovatrices pour la théorie littéraire à partir du mot idiot et de son étymologie grecque. La nouvelle avenue explorée est au premier abord formelle. Par analogie avec la toile d'araignée, les méditations étalent leur réseau particulier, singulier, de matières respectives. Le déploiement de leur constellation n'est pas linéaire : elles maillent leur filet réflexif jusqu'à un horizon de signification, plutôt que d'amener un résultat concluant une étape après l'autre et de façon uniforme. La croissance radiale de la construction théorique laisse entrevoir un plan de composition en expansion illimitée, à la fois rhizomatique et tourbillonnaire. Sur ce plan idiomorphique se poursuit un processus tant réflexif qu'expérientiel, doté de centres de l'attention autour desquels gravitent certains questionnements récurrents, alimentés par un courant thématique, celui de l'idiotie – de la particularité, de la singularité – du travail de création.

1.1.2 Réfléchir suivant un axe de désautomatisation

Le mode de production singulier de la constellation, comparable à celui d'une toile d'araignée, indique déjà son orientation méthodologique. À la base se trouve une approche de la réflexion simultanément comme matière et figure qui diffère peu de

---

le mot de Casals : le rythme, c'est le retard. Or seul un sujet (*idios*) peut "retarder" le rythme – c'est-à-dire l'accomplir » (*ibid.*, p. 70).

celle de la création poétique. Autrement dit, la pensée privilégie une approche réflexive à la fois critique et créatrice, favorisant une construction théorique à la fois singulière et unique. La réflexion essayistique implique une critique du convenu de l'intelligibilité[1] qui empêche la pensée d'être vivante et créatrice. Le modèle scientifique plaque une forme toute prête – un convenu de l'intelligibilité – sur la connaissance théorique, qui anémie la pensée plutôt que de la vitaliser. La science qu'a en aversion Adorno est celle où domine l'esprit scientiste. Le scientisme « oppose de façon rigide le sujet à toute espèce d'objet pouvant être étudié[2] » et recourt « à la procédure scientifique et à son fondement philosophique en tant que méthode[3] ». C'est la version non critique de la science, où critique voudrait dire que la science se critique elle-même. Cette science non critique d'elle-même, donc *aveugle*, met en place un système de la connaissance que veut dénoncer la présence possiblement ostentatoire de la forme dans la réflexion théorique. Dans le système scientifique, la connaissance est à la fois positive – vérifiée par l'expérience – et rationnelle – déterminée par la raison. Aussi l'exposé théorique positif et rationnel est-il la forme de discours que privilégie la science pour communiquer la connaissance. Toutefois, l'essai théorique serait mieux apte à entrer en connaissance avec un objet, sans imposer unilatéralement la vérité de

---

[1] « Face au *convenu* de l'intelligibilité, de l'idée de vérité comme ensemble d'effets, l'essai oblige à penser dès le premier pas la chose dans sa vraie complexité, il apporte un correctif à cette idée bornée et simpliste qui s'allie à tous les coups à la *ratio* vulgaire. Si la science ramène la difficulté, la complexité d'une réalité antagoniste et divisée en monades à des modèles simplificateurs, en la faussant selon son habitude, et si elle la nuance après coup, soi-disant par des exemples matériels, l'essai se débarrasse de l'illusion d'un monde simple, foncièrement logique, si commode pour la défense du simple étant » (Theodor Adorno, « L'essai comme forme », *Notes sur la littérature*, Traduction de Sibylle Muller [1984], Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1999 [1958], p. 19).

[2] « La tendance générale du positivisme, qui oppose de façon rigide le sujet à toute espèce d'objet pouvant être étudié s'arrête ici, comme dans tous les autres moments, à la simple séparation du fond et de la forme : comme si on pouvait parler non esthétiquement d'un objet esthétique sans tomber dans l'incompétence du béotien et perdre de vue *a priori* la chose elle-même » (*ibid.*, p. 7).

[3] « Dans son rapport à la procédure scientifique et à son fondement philosophique en tant que méthode, l'essai, conformément à l'idée, tire sa pleine conséquence de la critique du système » (*ibid.*, p. 12).

l'objet qui se laisse connaître. Si Adorno se fait le défenseur de l'essai théorique comme forme apte à la connaissance, c'est qu'il dénonce l'exposé scientifique comme forme inapte à la connaissance. La forme du discours théorique n'étant pas déterminée une fois pour toutes par la science, elle peut soit demeurer automatique, soit devenir une catégorie critique de l'esprit.

La forme non automatique du discours essayistique veut montrer en quoi la forme automatique du discours scientifique est aveugle : la science ne voit même pas – plutôt, elle ne voit plus – qu'elle médiatise ses objets de connaissance dans une forme – un langage, une rhétorique – particulière, propre à la science, au point qu'elle entretient l'illusion d'une immédiateté des objets, assortie d'une connaissance directe, sans aucune médiation. C'est pourquoi la forme non automatique – singulière, unique – de l'écriture essayistique est plus qu'une ruse rhétorique pour séduire le lecteur, plus qu'un ornement de la façade discursive pour le gagner à ses théories. La forme est la méthode même de la critique de la logique discursive du langage scientifique. Elle accomplit une transgression des règles de la logique discursive, qui plaide pour l'instauration d'une dialectique négative susceptible d'ouvrir les yeux d'une science aveugle. Comme le pense Adorno, la forme du discours doit venir de l'objet lui-même, plutôt qu'emprunter l'uniforme de la logique discursive, qui sangle l'objet d'assez d'indifférence pour le rendre objectif. Distinguer l'objet et le discours sur l'objet empêche la forme d'abord de coïncider avec l'objet de connaissance, ensuite de réaliser avec cet objet l'unité qui entretient l'illusion de l'immédiateté de sa connaissance. La forme n'étant d'aucune manière positivement unie à l'objet de connaissance, elle ne peut que négativement nous instruire dans la connaissance de cet objet, donc figurer par défaut l'objet de connaissance. C'est ce manquement au devoir de positivité de la logique discursive qui confère à l'expérience essayistique son caractère hasardeux, mais aussi son caractère ouvert. L'ouverture d'un dialogue de la positivité objectivante avec la négativité objectale apporte un relatif apaisement à notre lutte pour contrôler la totalité de ce qui nous échappe. De plus, la forme ne manifestant pas positivement

l'objet, celui-ci conserve une grande part d'inconnu, ce qui dissipe l'illusion que les objets appartiennent aux formes qu'on leur donne, voire que les objets nous appartiennent.

S'efforcer à l'objectivité scientifique revient à exercer une violence contre l'objectivité, c'est-à-dire contre ce « qui se cache derrière la façade[1] » du langage discursif, et qui nous fait peur en tant que négativité. La réflexion essayistique est *relativement* non violente à l'égard de l'objectivité, puisqu'il est impossible pour la pensée, même critique, de n'exercer aucune violence sur la non-pensée. La réflexion essayistique ne peut que tenter d'exercer le moins de violence possible sur ses objets. C'est ce qu'Adorno veut dire quand il écrit : « En réfléchissant l'objet en quelque sorte sans violence, il se plaint en silence de ce que la vérité a trahi le bonheur, se trahissant du même coup ; et c'est cette plainte qui suscite la colère contre l'essai[2]. » Le bonheur serait la motivation profonde de toute forme de connaissance. Le problème, c'est que la forme la plus répandue de la connaissance, la connaissance scientifique à fondement philosophique en tant que méthode, avec sa violation délibérée du secret qui protège l'objectivité contre sa réification, constitue paradoxalement le principal obstacle au bonheur de connaître. La réflexion essayistique est ce qui s'approcherait le plus du bonheur de connaître. Dans l'ouverture de l'essai théorique à ses objets – qui témoigne

---

[1] « L'effort du sujet pour pénétrer toute l'objectivité qui se cache derrière la façade est décrété vain : par peur de la négativité en général. Les choses, dit-on, seraient bien plus simples que cela. Si l'on interprète, au lieu d'enregistrer et de classer, on se voit coller une étiquette infamante : on est impuissant à maîtriser les divagations d'une intelligence dévoyée, on veut faire croire qu'il y a quelque chose là où il n'y a rien à en tirer. Réaliste ou rêveur : telle est l'alternative » (*ibid.*, p. 7). Dans l'extrait qui précède, Adorno laisse entendre que l'objectivité déborde le cadre de la positivité, en tant que vivante complexité irréductible à tout processus d'identification théorique, pour répandre l'effroi de sa négativité, que la positivité retourne en bonne raison de la contrôler, au nom d'un ordre répressif dit logique. Voir aussi : « Les idéaux de pureté, de propreté, qui sont communs à une science capable de résister à toutes les attaques, parfaitement et entièrement organisée, et à un art qui reproduirait sans concept la réalité, portent les traces de l'ordre répressif » (*ibid.*, p. 11).

[2] *Ibid.*, p. 26.

certainement du respect de leur secret inviolable, mais aussi d'un souci constant de leur fragilité, puisque se révèle fragile tout ce qui s'expose nu au regard – résiderait un bonheur qui n'a rien de mensonger :

> Car rien n'existe pour soi seul, ni en nous, ni dans les choses ; et si notre âme, une seule fois, a vibré et résonné comme une corde de joie, toutes les éternités ont collaboré à déterminer ce seul fait – et dans cet unique instant d'affirmation, toute l'éternité se trouve approuvée, rachetée, justifiée, affirmée[1].

Ce à quoi Adorno, guidé par la quête de vérité de la dialectique négative, où « la pensée ne reste fidèle à l'idée d'immédiateté qu'au travers des médiations[2] », objecte que d'une telle justification et d'une telle approbation, l'essai se méfie également :

> Il ne connaît pas d'autre nom du bonheur, qui pour Nietzsche était sacré, que son nom négatif. Même les manifestations les plus hautes de l'esprit qui l'expriment sont toujours coupables en même temps d'y faire obstacle, tant qu'elles ne sont qu'esprit[3].

1.1.3 Appel à l'hérésie

Le mot d'ordre de la fin du texte d'Adorno est « l'hérésie ». Il conclut : « C'est pourquoi la loi formelle la plus profonde de l'essai est l'hérésie[4]. » Pour enfanter

---

[1] Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance*, Tome II, Traduction de Geneviève Bianquis [1935], Paris, Gallimard, 1947 [1901], p. 388, cité par Theodor Adorno, *ibid.*, p. 28-29.

[2] « La pensée n'est pas épargnée par la révolte baudelairienne de la poésie contre la nature comme parc naturel de la société. La pensée aussi n'a plus que des paradis artificiels, et c'est à eux que l'essai se voue entièrement. Parce que, comme l'a déclaré Hegel, il n'y a plus rien entre ciel et terre qui ne soit médiatisé, la pensée ne reste fidèle à l'idée d'immédiateté qu'au travers des médiations, en devenant leur proie dès qu'elle saisit immédiatement l'immédiat » (*ibid.*, p. 25).

[3] *Ibid.*, p. 29.

[4] *Ibid.*

pareille hérésie, l'essayiste doit soustraire sa pensée à l'orthodoxie de la logique discursive, mais surtout à sa positivité.

> [L'essai] développe les pensées autrement que selon les règles de la logique discursive. Il ne fait pas de déductions à partir d'un principe ni d'inductions à partir d'un ensemble cohérent d'observations isolées. Il coordonne les éléments au lieu de les subordonner ; et seule l'essence profonde de son contenu est commensurable à des critères logiques, non son mode de présentation[1].

L'hérésie de l'essai se professe contre un modèle théorique où la pensée est prompte à obéir aux règles de la logique discursive. Le modèle orthodoxe postule qu'une pensée conforme à la logique discursive s'avère essentielle à la véridicité du contenu théorique. Il va sans dire que le contenu théorique étant logique, la prose du modèle orthodoxe est aussi claire, aussi peu opaque, que possible. Une présentation qui n'assure pas une maximale transparence est perçue comme attentatoire à la crédibilité du discours qu'elle met en évidence. La pratique de l'essai enseigne le contraire. Pour qu'il y ait quelque chose comme une vérité théorique, il faut que soit dissipée toute illusion d'unité entre la pensée et l'objet, entre la présentation et le contenu. L'immédiateté – la sensation d'exposition intégrale du contenu ou de l'objet, sans nul recours au médium de l'expression – ne peut qu'instaurer un régime de fausse apparence de vérité, la réflexion – la médiation, le recours à l'expression – étant absente de la théorie. Ce régime qui sépare la pensée en théorie pure et en pure expression « porte les traces de l'ordre répressif ». La pensée ne peut être aveugle sur cet ordre répressif ni sur la pureté du discours qu'il impose comme porteur de vérité. C'est contre la pureté non réfléchie du discours de vérité, « hostile au bonheur[2] », que l'essai comme forme, comme

---

[1] *Ibid.*, p. 27.

[2] « La conscience scientiste, dirigée contre toute conception anthropomorphique, a toujours été complice du principe de réalité, et tout aussi hostile au bonheur que lui » (Theodor Adorno, « L'essai comme forme », *op. cit.*, p. 26).

impureté, s'obstine dans son hérésie. L'essai est dit épistémo-critique, pour la raison que sa résistance au discours de vérité témoigne d'une critique de l'épistémologie en tant que modèle de la connaissance. Le crime d'hérésie de l'essai comme forme se commet sur le théâtre d'une certaine épistémologie moderne « qui voudrait pérenniser la limite qui sépare l'entendement et la spéculation, et empêcher [...] le "débordement dans les mondes intelligibles[1]" ». Si la raison qui se critique elle-même doit chez Kant avoir les deux pieds sur terre, se fonder elle-même, elle se ferme hermétiquement, selon son principe le plus profond, contre toute espèce de nouveauté et contre la curiosité, également dénoncée par l'ontologie existentielle, qui est le principe de plaisir de la pensée[2]. C'est pourquoi Adorno affirme que la forme de l'épistémologie interdit l'utopie : c'est-à-dire que tant que la connaissance se soumet à une telle épistémologie, et à la forme de pensée qui en dépend, qui dissocie l'entendement de la spéculation, elle limite la pensée à ce qu'elle connaît déjà. Pour créer de la nouveauté, la pensée doit pouvoir changer de forme.

L'essai comme hérésie, c'est-à-dire comme création d'une forme, s'attelle à déborder, à transgresser les limites de ce qui est déjà informé, connu. La forme n'est pas vue ici comme création d'une totalité ex nihilo, au contraire, elle obéit « à l'idée critique que l'homme n'est pas un créateur, que rien de ce qui est humain n'est une création[3] ». Le

---

[1] « L'hostilité au bonheur de la pensée critique officielle est sensible surtout dans la dialectique transcendantale de Kant, qui voudrait pérenniser la limite qui sépare l'entendement et la spéculation, et empêcher, comme l'exprime cette métaphore caractéristique, le "débordement dans les mondes intelligibles" » (*ibid.*).

[2] *Ibid.*

[3] « Il [l'essai] se révolte contre l'idée d'œuvre majeure, qui reflète celle de la création et de la totalité. Sa forme obéit à l'idée critique que l'homme n'est pas un créateur, que rien de ce qui est humain n'est une création. L'essai lui-même, qui se réfère toujours à du déjà créé, ne se présente jamais comme tel, et il n'aspire pas non plus à quelque chose qui engloberait tout, dont la totalité serait analogue à celle de la création. Sa totalité, l'unité d'une forme entièrement construite en elle-même, c'est celle de ce qui

créateur n'œuvre jamais que dans l'a posteriori, la nature seconde, l'idéologie, dont il réfléchit autrement les objets, moins en les dominant comme nous a habitués la science, qu'en se sensibilisant à la fragilité de « la forêt dénudée du réel[1] », et à l'éphémère victoire de l'expression de cette fragilité sur la dure réalité des faits établis. La forme advient dans un drôle de passage entre le sujet et l'objet, une constriction du vivant propice à l'expression – Deleuze dirait plutôt une contraction –, que les romantiques allemands ont à leur tour tenté de théoriser, mais que la forme de leurs textes, parfois tellement opaque qu'elle en est presque illisible, montre encore mieux que leurs théories. Cependant, Adorno est trop plongé dans son objet, qui demeure la philosophie, pour encourager l'essai comme forme à des degrés variables d'opacité. En effet, il condamne en bloc l'opacité de la forme dans un essai, en la traitant « d'obscurantisme romantique[2] ». À cette mise en garde, je me permets de répondre que se plonger dans l'objet de la création littéraire soulève des enjeux qui ne sont pas strictement philosophiques. L'enjeu de la forme n'est pas le même en littérature et en philosophie. Pour le créateur littéraire, la forme est le principal médium, le concept doit venir après. Pour lui, la forme est non seulement la catégorie critique de la pensée, elle est la catégorie tout court de la pensée littéraire, la condition d'apparition de l'événement littéraire. Aussi le créateur-théoricien littéraire peut, comme les romantiques allemands, ressentir l'urgence de garder la forme au premier plan, quitte à travailler aux concepts

---

n'est pas total, une totalité qui même en tant que forme n'affirme pas la thèse de l'identité de la pensée et de la chose, que son contenu rejette » (*ibid.*, p. 22).

[1] Voir Walter Benjamin, « *Les affinités électives* de Goethe », *Essais I : 1922-1934*, Traduction de Maurice Gandillac [1971], Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1983 [1924-1934], p. 27.

[2] « Mais l'objet de l'essai, c'est-à-dire les artefacts, se dérobe à l'analyse élémentaire et ne peut être construit qu'à partir de son idée spécifique ; ce n'est pas pour rien que Kant a traité de manière analogue les œuvres d'art et les organismes vivants, en les distinguant néanmoins, sans faire la moindre concession à un quelconque obscurantisme romantique. Il ne faut pas plus hypostasier la totalité en tant que chose première que les produits de l'analyse, c'est-à-dire les éléments » (Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 18).

en se frayant des passages dans une opacité qu'interdit la philosophie. Adorno explique que l'essai s'apparente à l'art par la forme et à la théorie par les concepts. Toutefois, il interdit à l'essai d'explorer une forme pour la forme : l'essai en basculerait dans le paraître esthétique de l'art, alors qu'il vise une vérité dépouillée de tout paraître esthétique[1]. D'un point de vue littéraire, le danger de la forme pour la forme dans un essai paraît moins grave. Il est difficile d'imaginer essai plus opaque que *La démarche de l'esprit poétique* de Friedrich Hölderlin. Il est possible que cet essai vise une vérité dépouillée de tout paraître esthétique, mais il serait faux de dire qu'il arriverait à la même vérité sans son opacité. La même chose peut être dite des essais de Mallarmé, ou plus près de nous, de ceux de Valère Novarina. Dans ces essais, il y a de la forme pour la forme *et* de la vérité dépouillée de tout paraître esthétique. On dirait que la coordination l'emporte nécessairement sur la subordination dans un objet littéraire. Si la nécessité de la forme découle de l'*objet* chez Adorno, la nécessité de la forme découle de l'*objet littéraire* chez un praticien de l'écriture. Il se pourrait donc que plus d'opacité soit nécessaire à un essai écrit par un créateur littéraire qu'à un essai écrit par un philosophe. À cette question de nécessité littéraire de la forme pour la forme s'ajoute celle du bonheur de la forme pour la forme. Si l'essai plus philosophique professe son hérésie en guise de protestation contre « l'hostilité au bonheur de la pensée critique officielle », il se peut qu'un essai plus littéraire professe la sienne en guise de protestation contre l'hostilité au bonheur de la forme pour la forme dans la pensée critique non officielle cependant encore tributaire d'une logique philosophique. À vrai dire, des degrés variables d'opacité sont possibles dans tous les textes, mais l'opacité est si malvenue que même en poésie, elle est tenue pour une grave hérésie. Rien

---

[1] « Ses critères [ceux de l'essai], c'est la compatibilité de l'interprétation avec le texte et avec elle-même, et sa capacité de faire parler tous ensemble les éléments de l'objet. Ce qui confère à l'essai une certaine ressemblance avec une autonomie esthétique qu'on accuse facilement d'être simplement empruntée à l'art, dont il se distingue toutefois par son médium, c'est-à-dire les concepts, et par le but qu'il vise, une vérité dépouillée de tout paraître esthétique » (*ibid.*, p. 7).

n'interdit, pourtant, dans une logique plus musicale que discursive, qu'on joue de ces degrés d'opacité, comme un compositeur en joue dans une pièce de musique – opacités de la musique actuelle qui ont d'ailleurs reçu des noms, ceux de discontinuités, changements de registres, sons grotesques, saillances, dissonances, inserts, stratifications, nuages, masses, murs de bruit blanc, clusters, samples, boucles, etc. Un dépoussiérage de la théorie de l'essai comme forme pourrait commencer avec le recueillement d'un certain « obscurantisme romantique » dans les méditations qui suivront. Non seulement celles-ci voudront recueillir la forme pour la forme, que la philosophie semble vouloir évacuer en tant qu'impureté esthétique, mais elles voudront aussi souligner leur autonomie par rapport à la philosophie, considérant que la forme pour la forme est fondée comme particulière, propre, à une pensée plus littéraire. Bref, ma réflexion essayistique veut pousser plus loin l'hérésie de l'essai : jusqu'à faire de l'essai comme forme une idiotie littéraire.

1.2 Deuxième méditation : À la recherche d'une poétique de l'immanence

1.2.1 Dialectique de l'immanence-transcendance

Une hypothèse que je veux avancer en théorie de la création est celle de l'intérêt d'une poétique de l'Idiot pour la création littéraire. Dans une poétique semblable, l'idiotie vue comme une affirmation de la singularité soutient une théorie-pratique de la création. Pour étayer cette hypothèse, ma réflexion s'articule autour de certaines pensées, surtout philosophiques, faisant état d'un lien pertinent avec l'idiotie, la singularité ou la création. Le cadre retenu pour la méditation de ces pensées peut être dit immanentiste, en ce qu'il tourne délibérément le dos à une quête de la transcendance caractéristique d'une grande partie de la philosophie occidentale depuis Platon. Contrepartie traditionnelle de la transcendance, l'immanence a longtemps représenté pour l'homme « son néant, son angoisse, ou plus simplement et dramatiquement, son ennui

lassant, son absurdité sans fin, son impuissance et sa misère[1] ». Le dipôle immanence-transcendance fonctionne depuis l'Antiquité comme un appareil de découplage de l'univers en deux confins opposés, l'Ici et l'Ailleurs. Un rapide survol des changements paradigmatiques opérés dans la série immanence-transcendance tentera d'apporter la clarification nécessaire du concept d'immanence que cherche à défendre une poétique de l'Idiot[2].

1.2.2 Comme un milieu entre Dieu et le néant[3]

La tradition métaphysique depuis Platon met en place un modèle de la transcendance impliquant que celle-ci est idéale, parfaite et éternelle, trois prédicats qui manquent à l'immanence. Par suite, ce modèle structure l'immanence autour du manque de ces prédicats fondamentaux. Avec Plotin, le néoplatonisme et la théologie négative, le modèle platonicien est réformé afin que la transcendance désigne un ordre

---

[1] Robert Misrahi, « Immanence et transcendance », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 13 septembre 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/immanence-et-transcendance/. Cet article est le point de départ de l'éclaircissement du concept d'immanence qui est tenté ici.

[2] Comme il a été dit, ce survol historique marche sur les traces de Misrahi dans « Immanence et transcendance ». Toutefois, les conclusions qui seront tirées de ce parcours historique diffèrent de celles de Misrahi.

[3] Cet intertitre est une citation tronquée de Descartes : « Et de vrai, lorsque je ne pense qu'à Dieu, je ne découvre en moi aucune cause d'erreur ou de fausseté ; mais puis après, revenant à moi, l'expérience me fait connaître que je suis néanmoins sujet à une infinité d'erreurs, desquelles recherchant la cause de plus près, je remarque qu'il ne se présente pas seulement à ma pensée une réelle et positive idée de Dieu, ou bien d'un être souverainement parfait, mais aussi, pour ainsi parler, une certaine idée négative du néant, c'est-à-dire de ce qui est infiniment éloigné de toute sorte de perfection ; et que je suis comme un milieu entre Dieu et le néant, c'est-à-dire placé de telle sorte entre le souverain être et le non-être, qu'il ne se rencontre, de vrai, rien en moi qui me puisse conduire dans l'erreur, en tant qu'un souverain être m'a produit ; mais que, si je me considère comme participant de quelque façon du néant ou du non-être, c'est-à-dire en tant que je ne suis pas moi-même le souverain être, je me trouve exposé à une infinité de manquements, de façon que je ne me dois pas étonner si je me trompe » (*Méditations métaphysiques. Objections et réponses*, Paris, Flammarion, coll. « GF Philosophie », 2011 [1641], p. 77).

de réalité plus vrai que l'immanence, devenu l'ordre de « l'inconnaissable même[1] ». L'immanence apparaît dès lors comme la possibilité de l'éclairement de la transcendance et l'homme comme son éclaireur désigné. Avec Kant, le découplage de l'immanence-transcendance aboutit à une déconnexion entre le phénomène et le noumène,

> … inaccessible par l'entendement, mais non pas étranger à la raison pratique : la Loi morale, obligatoire, impérieuse et catégorique, réintroduit sous forme du Devoir et en termes d'obéissance éthique et politique une transcendance qui dépasse la sensibilité, la temporalité et la contingence[2].

Certes, Spinoza a formulé bien avant Kant une critique de la métaphysique de la transcendance concluant à une exclusivité absolue de l'immanence où : aucun principe n'est extérieur à ce monde dont l'homme est une partie, et chaque élément s'explique par l'ensemble des éléments ; la liberté dépend de la capacité de l'homme à consentir un sens à l'immanence. Toutefois, le modèle spinoziste, axé sur le rejet de la transcendance, s'avérera impossible à généraliser pour l'ensemble de la philosophie.

> À l'inverse du spinozisme (cet athéisme qui, pour des raisons de prudence politique, se donnait pour une philosophie du divin mais construisait en réalité une véritable éthique de l'immanence où seul l'homme, et tout homme, pouvait définir ses valeurs et sa joie), les philosophies du XIX^{e} siècle sont fort souvent des doctrines qui se donnent pour immanentistes mais qui réintroduisent subrepticement le transcendant : la sainteté ou le vouloir-vivre, le surhomme ou le retour éternel, l'évolution des espèces, l'histoire ou le devenir de l'Esprit sont autant de réalités impersonnelles, extérieures et supérieures à l'expérience individuelle, englobant la subjectivité et fabriquant son destin sans elle. Aliéné par ces transcendances masquées, l'homme en fin de compte perd tout pouvoir

---

[1] Robert Misrahi, *op. cit.*

[2] *Ibid.*

> sur la nature, sur l'histoire ou sur lui-même, puisque, *en lui*, c'est toujours quelque chose ou quelqu'un d'*autre* qui agit[1].

Dans le prolongement de Kant, le modèle d'une transcendance intériorisée par la conscience semble l'indispensable béance qu'il faut à l'homme pour s'ordonner à un absolu quel qu'il soit. La conversion du regard, que Husserl appellera la réduction à l'essentiel, continue de s'opérer au désavantage de l'immanence, comme à l'accoutumée identifiée à un monde auquel il manque certains prédicats fondamentaux – dans le contexte de la modernité, plus liés au défaut de sens et à l'absence de liberté. Mû par un « principe d'arrachement » (Henry Corbin), l'homme doit s'élever contre l'inanité et la contingence de l'immanence : « Le *non* qu'il s'agit de clamer, procède d'un autre impératif. Il puise son énergie à l'éclair dont la verticale conjoint le Ciel à la Terre, non pas à quelque ligne de force horizontale se perdant dans un illimité d'où ne se lève aucun sens[2]. » Toute verticale s'étirant dans deux directions, soit l'arrachement se fait au moyen d'une ascension verticale – comme chez Mallarmé, quand Igitur s'élève en une spirale vertigineuse vers l'Absolu : trans*ascendance.* Soit l'arrachement se fait au moyen d'une chute verticale – comme chez Kierkegaard, quand l'éternel chute dans le temps, autrement dit quand Dieu s'abaisse au point de se changer en homme : trans*descendance.* Avec Heidegger, la transcendance quitte l'axe vertical pour l'axe horizontal. De l'intérieur de la réalité, l'existant humain doit se dépasser au point d'appréhender sa propre mort pour que le monde s'illumine d'Être. « [Cette] extériorité de soi à soi qui est un mouvement vers l'avenir absolu de la mort est proprement transcendance[3]. » Plutôt qu'un lointain vertical, la transcendance devient

---

[1] *Ibid.*

[2] Henry Corbin, « Le temps d'Eranos », dans Christian Jambet (dir.), *L'Herne : Henry Corbin*, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 1981, p. 259.

[3] Robert Misrahi, *op. cit.*

un lointain horizontal, c'est-à-dire l'horizon absolu de l'action humaine qu'est la mort. L'existence est une facticité que seule l'authenticité d'un homme *fini*, sans aucun espoir d'échapper à l'angoisse de son destin mortel, peut rappeler à l'inexplicable événementalité d'Être. L'existentialisme heidegerrien aussi donne à voir une immanence insuffisante : elle se conforme à un néant tant que l'angoisse face à l'au-delà transcendant de la mort ne la force pas à se dévoiler en tant qu'Être. En définitive, la conception dominante de la dialectique de l'immanence-transcendance depuis Platon ne peut manquer de laisser les existants avec l'impression que l'accouplage de leur intramonde visiblement lacunaire et d'un outremonde salutairement supplétif est indispensable à leur existence. Afin de redonner aux existants le goût d'une immanence suffisante telle que la conçut Spinoza ainsi que la confiance en une existence orientée vers l'affirmation de la vie et menant à une éthique de la joie – afin de nous redonner « croyance au monde » (Deleuze et Guattari) –, le temps est peut-être venu d'accomplir un saut conceptuel hors du paradigme dialectique immanence-transcendance en direction d'un nouveau paradigme existentiel. Un paradigme émergent, face aurorale d'un nihilisme crépusculaire plus ancien, peut être défini comme étant celui d'un lâcher-prise philosophique conduisant à l'accueil inconditionnel du réel et à l'acceptation pure et simple de la singularité de ce réel. Pour Misrahi, « Ce qui subsiste de l'ancienne opposition, c'est que le réel est contestable par la conscience : mais ce qui est neuf, c'est que seule la réalité peut se substituer à la réalité, et l'existence accomplie dans sa plénitude à l'existence incomplète et anxieuse[1]. » C'est une conception de l'immanence approchante de celle-ci que j'ai à cœur de défendre, moyennant un réglage des concepts de réel et de conscience que Gilles Deleuze amène à effectuer.

---

[1] *Ibid.*

Contrairement à la représentation habituelle de la conscience humaine comme un projecteur de lumière qui éclaire les ténèbres, Deleuze présente la conscience humaine comme un écran de cinéma noir que de la lumière éclaire : « Renversement complet, c'est les choses qui sont lumière et c'est nous l'obscurité, c'est pas nous la lumière et les choses qui sont dans l'obscurité[1]. » La figure d'un sujet éclaireur de réel est retournée en celle d'un patient[2] éclairable par le réel. La dialectique conscientielle doit être comprise autrement que dans un rapport d'être et de néant, car ce sont les choses du réel qui mènent cette fois et non pas la conscience qu'on en a. Dans la lignée de Nietzsche, Deleuze appelle *surhomme* ce qui frappe avec force contre la membrane qui enveloppe les animaux, que ceux-ci se disent êtres doués de raison ou envoyés de Dieu. Le surhomme deleuzien ne doit pas être compris comme superhomme ni comme matière, mais plutôt comme plan transcendantal des devenirs parcouru de singularités aussi appelées événements. De ce surhomme viennent les choses qui nous arrivent, avec lesquelles on doit composer, auxquelles on cherche depuis toujours à attribuer un sens. Mais l'homme est au réel ce que l'acteur est au théâtre : plus on le cantonne au même rôle, mieux il contrôle ce qui se passe. Ce qui n'a jamais empêché quoi que ce soit de lui *arriver*, qu'il s'agisse de gagner le gros lot ou de tout perdre au casino. Aussi le « plan des devenirs », tel que Deleuze conçoit le plan transcendantal ou conscientiel, est-il quelque chose de significativement différent, non pas par sa capacité de me changer en sujet apte à faire la différence au moyen de ma conscience, mais par sa

---

[1] Deleuze, Gilles, « 4-01/12/1981-2 », Cours transcrit par Mohammed Salah, *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, Université de Paris 8. Récupéré le 5 août 2016 de http://www2.univparis8.fr/deleuze/article.php3?id_article=73.

[2] Pour le sens grammatical du mot patient, voir Maurice Grevisse et André Goosse, *Le bon usage* (14e édition, Bruxelles, Éditions De Boeck-Duculot, 2008, 1600 p.) : « On appelle **patient** l'être ou la chose qui subissent l'action, et qui sont souvent (mais non toujours) exprimés par le complément d'objet. – À la forme passive, le sujet représente souvent le patient » (*ibid.*, p. 321) ; « On appelle **voix** les diverses relations existant entre le verbe d'une part et, d'autre part, les deux termes associés étroitement au verbe, appelés *actants* par Tesnière, et qui sont l'agent et le patient, c'est-à-dire, dans la construction active, le sujet et le complément d'objet direct » (*ibid.*, p. 981).

capacité à m'ébranler, à m'émouvoir, à me sensibiliser au *sujet* de la conscience, ce surhomme par lequel arrive la différence. Autrement dit, la conscience se distingue moins par son aptitude à me faire *raisonner* que par son aptitude à me faire *résonner.*

> Et le sujet de ce nouveau discours, mais il n'y a plus de sujet, n'est pas l'homme ou Dieu, encore moins l'homme à la place de Dieu. C'est cette singularité libre, anonyme et nomade qui parcourt aussi bien les hommes, les plantes, les animaux indépendamment des matières de leur individuation et des formes de leur personnalité : surhomme ne veut pas dire autre chose, le type supérieur de *tout ce qui est*[1].

Vue ainsi, la conscience incite davantage à contester certaines idées qu'on peut se faire du réel qu'à contester le réel même. Aussi « ce qui subsiste » de l'ancienne dialectique immanence-transcendance, c'est la vieille habitude de contester le réel au moyen de la conscience. Mais « ce qui est neuf », c'est que seul le réel peut se substituer au réel, et que l'événement d'une conscience du réel qui donne vie donc sens à tout ce qui est peut toujours émerger sur la scène d'une conscience séparée du réel qui rend l'existence incomplète et anxieuse.

1.2.3 Postulats d'immanence et d'antiessentialisme

Une pierre angulaire de la poétique de l'Idiot est le type d'immanentisme qu'elle met de l'avant, qui cherche à éliminer toute quête de transcendance. Mes deux grandes sources d'inspiration immanentiste sont Gilles Deleuze et Clément Rosset. Dans le cas de l'empirisme radical de Deleuze, le plan d'immanence est « la vague unique » (Deleuze et Guattari) qui enroule et déroule chacune des vagues que sont les concepts.

---

[1] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 131.

On se trouve alors en présence d'une immanence sans aucune transcendance, qu'elle soit verticale, horizontale, transascendante ou transdescendante :

> Chaque fois qu'on interprète l'immanence comme immanente « à » quelque chose, il se produit une confusion du plan et du concept, telle que le concept devient un universel transcendant, et le plan, un attribut dans le concept. Ainsi méconnu, le plan d'immanence relance le transcendant : c'est un simple champ de phénomènes qui ne possède plus qu'en second ce qui s'attribue d'abord à l'unité transcendante[1].

Pour Deleuze, la création a lieu à un point d'intersection entre le plan d'immanence et le plan de composition. Si la création peut être qualifiée d'événement transcendantal, cet événement ne ressortit pas pour autant à un sujet transcendantal, car « le plan d'immanence est un champ transcendantal sans sujet[2] », impersonnel. La création a lieu au point d'intersection entre un champ impersonnel et une singularité non individuelle : « La vie de telle individualité s'efface au profit de la vie singulière immanente à un homme qui n'a plus de nom, bien qu'il ne se confonde avec aucun autre[3]. » Chez Clément Rosset également, toute forme de transcendance est rejetée. Sa conception de l'immanence suppose que le réel est « idiot » : d'une part, parce qu'il est singulier, unique en son genre (d'après l'étymologie grecque qui renvoie à *idios*) ; d'autre part, parce qu'il est insignifiant, bêtement ce qu'il est (d'après l'étymologie latine qui renvoie à *idiota*). Chacune de nos tentatives pour venir à bout de l'idiotie du réel – de son unicité ou de son inanité – afin d'accéder à un réel plus essentiel ou plus signifiant ressortit à l'illusion. Ce qui ne veut pas dire, paradoxalement, que nous

---

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 47.

[2] Anne Sauvagnargues, *Deleuze : l'empirisme transcendantal*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 2009, p. 45.

[3] Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous : textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003, p. 361-362.

devions perdre nos illusions. Au contraire, la création ne peut être vue que comme production d'illusion, de double, mais comme l'écrit Rosset : « Ces doubles de "seconde espèce" se caractérisent par une proximité par rapport à la réalité – humaine, vivante ou inanimée – qu'ils suivent comme son ombre, accompagnent comme son reflet, dupliquent comme son écho[1]. » Autrement dit, l'illusion – l'artifice – plutôt que la vérité – la connaissance – devient la gardienne indispensable de la singularité du réel. En théorie de la création comme en philosophie, il est rare qu'on affiche un parti pris pour un immanentisme radical, le plus souvent a-t-on recours à un mélange d'immanence et de transcendance. En prenant le parti d'une poétique de l'immanence, mon intention est de voir quelle théorie de la création je peux construire en tournant le dos à la transcendance et en m'appliquant à demeurer dans l'immanence.

À cause de l'influence prépondérante – et possiblement disproportionnée – de la phénoménologie pour la théorie de la création, une autre possibilité que j'explore est celle d'une approche réflexive qui ne relève pas de la phénoménologie. Si le cadre retenu pour méditer est immanentiste, les méditations s'élaborent dans un immanentisme différent de celui que propose la phénoménologie. Il ne s'agit pas de nier l'intérêt de la phénoménologie, mais plutôt d'ouvrir un débat constructif en théorie de la création, en mettant en œuvre une approche réflexive qui diverge de l'approche phénoménologique. De la phénoménologie, je répugne principalement à adopter la perspective « en amont », c'est-à-dire la perspective qui incite la pensée à se tourner en direction de son origine (d'événements primitifs) et à invoquer un sujet transcendantal – plutôt qu'un plan transcendantal sans sujet, comme c'est le cas chez Deleuze –, voire un nouveau référentiel transcendant – par exemple chez Emmanuel Levinas ou Jean-Luc Marion. À l'inverse d'une perspective « en amont », la perspective que j'adopte

---

[1] Clément Rosset, *Impressions fugitives*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004, p. 10.

peut être dite « en aval », c'est-à-dire qu'elle incite la pensée à se tourner en direction de sa *descendance* (d'événements futurs) et à camper sa position sur un *planomène* (un plan d'immanence[1]). La sorte d'épiphanie créatrice – d'*époché* comme l'appelle Barthes, d'apparition comme l'appelle Deleuze –, que la phénoménologie utilise comme base de sa théorie du phénomène, continue de revêtir un intérêt vital. Toutefois, dans la perspective radicalement immanentiste qui est la mienne, elle relève plutôt d'une « voyance » (Deleuze et Guattari), et ne manifeste aucun essentialisme (aucune quête d'essences immuables), aucun fondationnalisme (aucune quête de fondements ultimes). C'est dans ce sens d'une immanence « sans feu ni lieu » (William James) que je définis le concept d'antiessentialisme. Si on se représente la phénoménologie, à l'instar de presque toute la philosophie traditionnelle, comme une carte à jouer dotée d'une face essentielle et d'une autre immanente, c'est la face de la « réduction à l'essentiel » de la phénoménologie, aboutissant à un essentialisme, que mon parti pris immanentiste remet en cause. Le souci de l'empirisme radical est de manœuvrer une « réduction à l'immanence », aboutissant à un immanentisme radical, à partir de la carte à deux faces de la philosophie traditionnelle. Contrairement à la phénoménologie, l'empirisme radical double la carte à jouer de la philosophie d'une deuxième face non moins immanente, même quand cette deuxième face est métaphysique. Autrement dit, l'empirisme radical ramène tant l'expérience que l'énigme de la vie et de la pensée à un plan singulier, unique d'immanence. À partir de sa prémisse immanentiste, principalement attribuable à Gilles Deleuze et à Clément Rosset, ma réflexion s'articule autour de pensées qui, sans être exactement immanentistes ou radicalement

---

[1] Planomène vient du verbe grec *planesthai* qui signifie « errer ». Chez Deleuze, le planomène est la même chose que le champ d'immanence : « Le planomène apparaît comme un champ perpétuel d'interactions, où les multiplicités ne cessent d'être emportées par le dehors pour augmenter le nombre de leurs connexions [...] Cette force d'expansion, comme une injonction centrifuge, nous exhorte à toujours aller explorer ce qui peut faire bordure avec le différent, avec ce qui pourra donner lieu à un nouvel agencement » (Bruno Heuzé, « Planomène », dans Robert Sasso et Arnaud Villani [dir.], *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Nice, Les Cahiers de Noesis, septembre 2003, p. 279).

immanentistes, peuvent ouvrir des pistes fécondes pour la poétique de l'Idiot en train de prendre forme suivant une optique radicalement immanentiste. Les pensées dont je m'inspire étant philosophiques, le défi méthodologique à relever réside dans la « déterritorialisation » (Deleuze et Guattari) : déplacer une théorie philosophique – par exemple celle de l'idiot comme personnage conceptuel représentant à la fois la singularité et la négativité chez Gilles Deleuze et Félix Guattari ; ou encore celle de l'idiotie comme singularité du réel chez Clément Rosset – vers une théorie littéraire – par exemple celle d'un personnage conceptuel essayiste appelé « l'idiot », créateur d'une théorie-pratique assez singulière pour être dite « idiotie littéraire », dans une perspective immanentiste de la création.

1.3 Troisième méditation : Quelle figure de créateur pour une éthique de la création ?

Voici : d'entre les feuilles une Figure vint.
PAUL VALÉRY

Faire l'idiot, ça a toujours été une fonction de la philosophie.
GILLES DELEUZE

1.3.1 Monde à l'épreuve encore de la convulsion sans trêve[1]

L'éthique de la création constitue une problématique sur laquelle j'ai choisi de me concentrer. En écriture, comment répondre adéquatement de ce « trop grand pour moi »

---

[1] « N'empêche qu'une fois l'équilibre rompu, celui du haut comme celui du bas, le passage au suivant est variable à l'infini. Mais quels que soient les hasards, le retour tôt ou tard au calme temporaire semble assuré, pour le moment, dans le noir ou la grande blancheur, avec température afférente, monde à l'épreuve encore de la convulsion sans trêve » (Samuel Beckett, *Têtes mortes*, Paris, Minuit, 1972 [1966], p. 54-55).

(Deleuze et Guattari) qu'est un monde que « le malheur mène » (Dante[1]) ? Méditant dans un esprit œcuménique certaines grandes œuvres du patrimoine culturel mondial, mon attention se concentre sur une figure de créateur encore aujourd'hui porteuse de « refus global et projections libérantes[2] ». Afin de mieux traiter de cette problématique, trois concepts clés gagnent à être définis dans ce qui vient d'être dit : le concept de *trop grand pour soi*, celui d'*esprit œcuménique* et celui de *figure de créateur porteuse de refus global et de projections libérantes* – figure qui est nulle autre que celle de l'idiot.

1.3.2 Trop grand pour moi

La rencontre du trop grand pour soi – du surhumain ou du surhomme –, à la fois approchante et différente de celle du sublime, est un événement marquant, qui donne lieu à une action souvent trop grande pour soi, par exemple celle de l'effectuation de la révolution par un révolutionnaire, ou celle de la création d'un grand œuvre par un artiste. L'événement instigateur d'une grande action est frappant, il a quelque chose de l'esprit frappeur, cet esprit d'un mort qui se signale en frappant des coups, comme s'il signalait un lever de rideau sur un autre monde. La guerre, la maladie, la pauvreté, la mort appartiennent à un autre monde, jusqu'au jour où leur malheur nous frappe. Dès lors, comment être assez fort pour supporter ce trop grand pour soi ? Un élément de réponse est l'*amor fati*, l'acceptation du destin, dans une ouverture à la vie voulant que tout ce qui vient de la vie soit bon. Dans *Le gai savoir*, Nietszche écrit : « Je veux

---

[1] « Ainsi donc, vive Dieu ! de l'un à l'autre/nous n'avons guère à nous chercher reproches ;/malheur nous mène, ou trop pauvre malice » (Dante, *Œuvres complètes*, Traduction d'André Pézard [1965], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965 [1292-1320], p. 223).

[2] D'après le titre du premier livre dans la collection « Projections libérantes » des éditions Parti pris. Voir Paul-Émile Borduas, *Refus global & Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, coll. « Projections libérantes », 1977, 153 p.

apprendre de plus en plus à considérer la nécessité dans les choses comme le Beau en soi : – ainsi je serai l'un de ceux qui embellissent les choses. *Amor fati* : que ceci soit dorénavant mon amour[1] ! » Le trop grand pour soi est le poids le plus lourd que chacun est responsable de porter, voire d'aimer porter, pour faire de sa vie un amour, au point que celle-ci pourra se rejouer éternellement, sans que rien n'en soit changé. Pour Nietzsche, dire oui à la vie à un tel point d'éternel retour est l'acte le plus généreux qui soit, et seule une générosité semblable rend possible l'acte créateur. Vu ainsi, l'acte créateur semble s'inscrire dans une éthique qui engage le créateur dans la plus haute responsabilité concevable, celle de l'amour inconditionnel de la vie. En effet, l'acte créateur ne fait jamais que doubler la vie, la faisant revivre à la manière d'un film, cependant ce double, s'il est créateur, a la lourde responsabilité de redonner vie à la vie, d'affirmer qu'elle est ce qu'il y de mieux par-devers le pire qu'elle puisse faire arriver. Vue ainsi, la création n'a pas seulement pour fonction – pour responsabilité – de ne pas avoir de fonction, comme l'affirme Adorno[2], mais elle a aussi pour responsabilité de doubler la négation d'une affirmation, qu'on pourrait dire médiatisée par l'expression – par le langage de la forme. Ne dirait-on pas que dans le malheur qui frappe souffre une joie de ne pas être recueillie dans une forme, voire dans une forme de vie éternelle ? À Goethe qui suggère de recueillir dans la création un destin inventé, « comme dans une urne funéraire les larmes versées par tant de choses négligées[3] »,

---

[1] Friedrich Nietzsche, « Aphorisme n° 276 », *Œuvres philosophiques complètes V : Le gai savoir, suivi de Fragments posthumes (Été 1881-Été 1882)*, Traduction de Pierre Klossowski [1954], Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1967 [1881-1882], p. 189.

[2] « Si la technique devient un absolu dans l'œuvre d'art, si la construction devient totale, détruisant ce qui la motive et s'oppose à elle, c'est-à-dire l'expression, si l'art, immédiatement scientifique, prétend être juste selon les critères de la science, alors il vient confirmer la position préartistique des tenants de la matérialité, aussi dépourvue de sens que cet "Être" des séminaires de philosophie, et fait alliance avec la réification ; et il n'y a qu'une chose jusqu'à présent dont la fonction est d'élever une protestation contre cela, si muette, si réifiée soit-elle : c'est ce qui n'a pas de fonction, c'est-à-dire l'art » (Theodor Adorno, *Notes sur la littérature, op. cit.*, p. 10).

[3] Johann Wolfgang von Goethe cité par Walter Benjamin dans *Essais I : 1922-1934, op. cit.*, p. 51.

Nietzsche semble répondre « comme dans une urne funéraire les larmes versées par tant de choses vécues et aimées ». Assurément, l'événement trop grand pour soi est une annonciation de la mort faite à la vie. Cet événement frappeur, paradoxalement, n'a pas seulement la mort comme horizon, mais aussi la vie, dans la mesure où un passage difficile est effectué, qui permet de revenir éternellement à la vie. Effectuer ce passage difficile vers un éternel retour serait une autre fonction possible de la création. L'art, à cause de la responsabilité de la vie éternelle – de l'éternel retour – qui pèse sur lui, serait, dans le respect d'une dialectique négative, le seul médium apte à l'affirmation.

L'explication du trop grand pour soi qu'apportent Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* va dans le même sens. Cette explication suggère l'idée d'un trop grand pour soi annonciateur de mort, toutefois qui redonne vie, comme s'il s'agissait d'une technique de rebond vital sur la mort, fait pour revenir à la vie – et à l'acte créateur :

> Les artistes sont comme les philosophes [...], ils ont souvent une trop petite santé fragile, mais ce n'est pas à cause de leurs maladies ni de leurs névroses, c'est parce qu'ils ont vu dans la vie quelque chose de trop grand pour quiconque, de trop grand pour eux, et qui a mis sur eux la marque discrète de la mort. Mais ce quelque chose est aussi la source ou le souffle qui les font vivre à travers les maladies du vécu (ce que Nietzsche appelle santé[1]).

D'une certaine façon, sur le trop grand pour soi de la voyance rebondit, dans le monde que le malheur mène, un individu *discrètement* marqué par la mort, et qui revient à la vie en artiste, c'est-à-dire en créateur d'amour inconditionnel de la vie, en annonciateur de vie éternelle – d'éternel retour à la vie, au réel. À la différence de Heidegger, le

---

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 163.

retour du poète voyant parmi les siens n'annonce rien d'historial[1] ni de destinal. Sa parole éblouit aussi peu par sa grandeur que l'illumination zen : c'est ce que laisse entendre le mot *discrètement*. La contre-performance qu'accomplit le poète voyant rappelle le koan zen suivant : « Quand un homme ordinaire atteint le savoir, il est sage. Quand un sage atteint la compréhension, il est un homme ordinaire. » Cet être qui revient – cet individu, ce simple particulier, cet *idiot* – est moins un être pour l'Être qu'un être pour l'étant. L'intérêt du trop grand pour soi a beaucoup à voir avec le rebond qui ramène l'individu dans le monde. Le trop grand pour soi diffère du sublime pour la raison qu'il n'élève personne jusqu'à l'infini Être ou Rien, mais qu'il rend quelqu'un assez voyant pour le ramener aux infinies possibilités de la vie, si minimes soient-elles. Devant la totalité des possibles, un individu atteint un état d'éveil qui ne le coupe pas du monde ordinaire, au contraire. Ce qui arrive à un individu qui atteint un état d'éveil semblable est ce que Deleuze et Guattari nomment la « conversion empiriste[2] » : « Croire, non pas à un autre monde, mais au lien de l'homme et du monde, à l'amour ou à la vie, y croire comme à l'impossible, à l'impensable qui pourtant ne peut être que pensé[3]. »

---

[1] En français, on emploie le mot historial pour traduire le mot allemand *geshichtlich* que Heidegger utilise pour suggérer ce qui est à l'origine – et qui insiste comme un destin – de l'histoire telle que le savoir organisé (positif, scientifique) l'établit, par exemple dans un manuel d'histoire. Pour une explication approfondie du terme, voir François Jaran, « De la différence entre l'histoire comme événement (*Geschichte*) et l'histoire comme science (*Historie*) chez Heidegger », *Klēsis*, n° 15, 2010, p. 104-124. Récupéré le 18 septembre 2016 de http://www.revue-klesis.org/pdf/7-F-Jaran.pdf.

[2] « Il se peut que croire en ce monde, en cette vie, soit devenu notre tâche la plus difficile, ou la tâche d'un mode d'existence à découvrir sur notre plan d'immanence aujourd'hui. C'est la conversion empiriste (nous avons tant de raisons de ne pas croire au monde des hommes, nous avons perdu le monde, pire qu'une fiancée, un fils ou un dieu…) » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 72).

[3] Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 221.

1.3.3 Œcuménisme de théâtre

Le mot œcuménique revêt le sens particulier que lui confère Gérard Genette dans la citation suivante :

> Cette vision de la littérature comme un espace homogène et réversible où les particularités individuelles et les préséances chronologiques n'ont pas cours, ce sentiment *œcuménique* qui fait de la littérature universelle une vaste création anonyme où chaque auteur n'est que l'incarnation fortuite d'un Esprit intemporel et impersonnel, capable d'inspirer, comme le dieu de Platon, le plus beau des chants au plus médiocre des chanteurs, et de ressusciter chez un poète anglais du XVIII[e] siècle le rêve d'un empereur mongol du XIII[e] – cette idée peut apparaître aux esprits positifs comme une simple fantaisie, ou comme une pure folie. Voyons-y plutôt un mythe au sens fort du terme, un vœu profond de la pensée[1].

Il vient du latin ecclésiastique *œcumenicus* – de toute la terre habitée ou universel –, mot emprunté au grec *oikein* – habiter –, dénominatif de *oikos* – demeure, lieu où on habite[2]. Une idée de famille et de maison dans laquelle se rassemble la famille est associée à *oikos*. Depuis la conque de ce mot archaïque se captent les non moins antiques « signaux géodésiques » (Valéry[3]) de notre habitation terrestre, travaillée par une idyllique vocation œcuménique. On dirait que certains mythes perdurent dans notre corps terrestre tant et aussi longtemps que certains mots ne disparaissent pas complètement de notre vocabulaire.

Le mythe d'une concorde, d'une harmonie universelle peut faire penser à l'habitation poétique de Heidegger. Mais l'œcuménisme semble difficilement conciliable avec la

---

[1] Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976 [1966], p. 125-126.

[2] Voir Alain Rey (dir.), *op. cit.*, p. 2435-2436.

[3] Voir Paul Valéry, *Œuvres, Tome I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 509.

signification que Heidegger attache à l'habitation poétique. Pour Heidegger, la vérité de la parole poétique est attestée par le manque de poésie – de conscience d'Être – de notre habitation terrestre. Or, « [l]e langage est la maison de l'Être. Dans son abri, habite l'homme. Les penseurs et les poètes sont ceux qui veillent sur cet abri[1]. » Cela dit, rien de notre destin de l'habitation poétique n'a jusqu'à ce jour été accompli, aussi sommes-nous des sortes de sans-abri. C'est-à-dire que seul le langage poétique peut nous « ekstirper » de la noirceur totale – angoissante, insoutenable – de l'oubli (de l'ignorance) de l'Être. Il ne s'agit pas ici d'éclairement poético-mystique d'existence au sens où un Être providentiel vient éclairer un état de déréliction. Il s'agit davantage d'« ekcision » par le langage poétique de tout faux espoir d'éclairement poético-mystique. Hors de cette vérité du langage poétique – celle de l'indivise trinité de l'Être, du langage et de l'homme –, point de salut. Voici un langage poétique qui jette les hommes tellement fort contre la noirceur de l'oubli de l'Être qu'ils en restent interdits – ou en deviennent qui poètes, qui penseurs. De retour en pays de connaissance, les bergers de l'Être – les poètes et les penseurs – « portent au langage cette révélabilité et la conservent dans le langage[2] ». L'image des bergers de l'Être n'a de sens que si elle renseigne les hommes sur le danger des loups pour l'Être que sont l'existence, le langage de la communication, les mythes métaphysiques. Le langage est destinal de cette façon : sans lui s'efface *toute trace* de l'Être, donc les hommes existent *dans le noir*, pareils aux animaux et à la matière. Sans la poésie, le langage demeure trop grammatical, trop technique, trop mythomane, trop velléitaire, pour nous jeter dans l'« ekstase » nécessaire à l'éclaircie de la vérité *du* langage – à la fois *sur le* et *par le* langage. Sans la poésie, la sublime événementalité de l'Être nous échappe, et la complexité commune de nos existences nous porte à l'oublier. Or, la vérité de la parole

---

[1] Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, Traduction de Roger Munier [1957], Paris, Aubier-Montaigne, 1957 [1947], p. 27.

[2] *Ibid.*

poétique est attestée par l'absence de poésie de notre habitation terrestre – par notre oubli de l'Être. C'est pourquoi Heidegger ajoute que notre histoire (notre destin) n'a même pas commencé, l'oubli n'ouvrant sur aucune possibilité d'histoire (de destin).

Pratiquement impensable dans une théorie de l'habitation poétique heideggerienne – à moins que ce ne soit comme politique de tolérance des poètes et des penseurs pour la prodigieuse diversité des bêtes humain(e)s en attente d'éclairement poétique... –, l'œcuménisme relève d'une tout autre pensée. D'une certaine manière, il est impossible d'envisager l'hypothèse œcuménique dans une habitation poétique sans *théâtralité.* L'œcuménisme de la littérature chez Genette remonte à la source grecque autrement que l'« ekstasisme » de la poésie chez Heidegger. La vision de Genette est moins essentialiste – tournée vers la vérité de la littérature – qu'immanentiste – tournée vers le théâtre de la littérature. Le sentiment d'œcuménisme de Genette devant la littérature comme inépuisable spectacle de variétés donné dans un mythique hôtel de l'Univers fait plutôt penser à la notion de théâtralité chez Roland Barthes, notion que celui-ci définit comme étant « cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur[1] ». La théâtralité, c'est l'art de la scène qui demande grâce pour l'inaccomplissement de la vérité. Si le destin de vérité ne pardonne pas, reléguant dans l'ombre profonde ceux qui préfèrent l'oublier et se contenter de mensonges, la théâtralité, elle, conjure l'oubli en recueillant l'inépuisable variété des mensonges pour en faire un spectacle absolument gratuit, c'est-à-dire affranchi de notre dette impayable à l'égard de la vérité. C'est ainsi que la théâtralité aiguise la perception – ou le sentiment – œcuménique. La théâtralité convertit notre vain mensonge en vérité d'apparat, apte à éclairer *de l'intérieur* notre négativité. La vérité de la poésie – et de

---

[1] Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 43.

la littérature – est désormais attestée par la passion de son mensonge. La poésie apparaît « partout où les objets sont unis par le poète dans une sorte de perception rayonnante de la matière, amassés, condensés comme sur une scène, embrasés de couleurs, de lumières et de fards, touchés ici et là par la grâce de l'*artificiel*[1] ». La poésie touche à la non-vérité davantage qu'à la vérité : le vrai, c'est le faux – que l'art gagne à souffrir. Barthes parle avec raison de passion, on pourrait dire une passion de la négativité. L'esprit d'œcuménisme suscite la passion de la négativité pour elle-même, plutôt que la culpabilité de la négativité au regard de la vérité.

1.3.4 Figures de l'idiot

La figure phare de la constellation où je situe ma réflexion est celle de l'idiot. C'est-à-dire que la figure de départ est celle de l'idiot, prémisse figurale d'une poétique de l'Idiot en train de s'élaborer dans la constellation de méditations à laquelle je me livre. Transformé en « personnage conceptuel » ou en « figure esthétique » (Deleuze et Guattari), l'idiot incarne un remarquable « intensificateur de la pensée » (Foucault). Souffre-douleur hétéromorphe d'un universel théâtre de la bêtise – version marginale, mineure, voire méprisable, d'un plus habituel théâtre de la cruauté... –, il met en scène l'ignorant ou le sceptique autant que le fou ou l'illuminé, le simple d'esprit ou l'innocent. Sur la scène littéraire, par exemple chez Samuel Beckett, le personnage de l'idiot réduit le héros à sa plus simple expression, qui n'est pas l'antihéros, mais un être bien plus chenu, humain trop humain. Au héros du livre répond l'antihéros, un peu comme l'homme sans foi répond à l'homme de foi : ce sont les deux faces d'une même carte, une positive, l'autre négative. L'idiot est pour sa part la face négative – le négatif,

---

[1] *Ibid.*, p. 45.

la négativité – d'une face positive appelée elle aussi l'idiot. Au départ – et symétriquement à l'arrivée, au terme d'une révolution de la figure typique d'un koan zen –, l'idiot est nul autre que ce simple particulier qu'est l'homme, nommé *idios* en grec ancien. C'est le renversement que donne à comprendre le koan zen de tout à l'heure : « Quand un homme ordinaire atteint le savoir, il est sage. Quand un sage atteint la compréhension, il est un homme ordinaire. » Toutefois, la duplicité – au sens ancien de dédoublement ou de dualité – de l'homme, quand il joue le personnage de l'idiot, se voit encore mieux dans l'aphorisme suivant, inspiré de Gustave Flaubert : on n'est en définitive qu'un idiot doublé d'un idiot[1].

De l'histoire du mot idiot, on connaît déjà l'origine grecque. L'adjectif *idios* signifie particulier ou singulier et le nom *idiotes*, un simple particulier, étranger à un métier, donc ignorant. Par extension, et sous l'influence latine, le mot a pris en français le sens d'une personne qui manque d'intelligence ou de bon sens, voire celui d'un innocent. Certaines traces du sens originel grec sont toujours perceptibles dans le fait que cet être qui « ne comprend rien[2] » (ou ne veut rien comprendre…) vivra « en particulier […], à part de ses semblables[3] ». Vers le 18e siècle, le mot idiot prend un sens médical[4] : l'idiotie est généralement associée à une insuffisance mentale congénitale ou acquise. L'idiot médical est un faible d'esprit, un déficient intellectuel. Une version plus tardive

---

[1] La formule de Flaubert est la suivante : « On n'est en définitive qu'un idiot doublé d'un misérable » (voir la lettre que Flaubert envoie à Louise Colet le 26 septembre 1853).

[2] « Idiot », *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, Paris, Librairie Aristide Quillet, 1986 [1977], p. 3398 : « *Idiot* se dit proprement d'un dégénéré mental, d'un malade, qui vit en particulier (sens du mot grec étymologique), à part de ses semblables ; au figuré, il se dit de celui qui, sans tare physique, est dépourvu d'intelligence, ne comprend rien. »

[3] *Ibid.*

[4] Voir l'inventaire exhaustif que dresse Valérie Deshoulières des figures de l'idiot dans *Le don d'idiotie : entre éthique et secret depuis Dostoïevski*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2003, 402 p.

de l'idiot le montre moins comme un malade que comme un déviant. Popularisé par dada, l'idiot déviant se fait artiste. Cette figure d'artiste idiot est transculturelle, même atopique. Elle n'appartient à aucun lieu, mais chaque lieu où elle apparaît lui confère une spécificité locale. Par exemple, l'artiste russe de type idiot déviant est aujourd'hui encore lesté d'une gravité orthodoxe faisant de lui un intervenant violent d'inspiration cynique. Pour illustrer ce type d'artiste idiot déviant plus violent, Jean-Yves Jouannais, penseur de l'idiotie dans le domaine des arts visuels, cite l'exemple de la Société pour l'art réel des oubériotes, dont les artistes étaient reconnus pour leur poétique du grotesque et de l'absurde à la fin des années 1920 ; ou plus récemment, celui d'Oleg Kulik, rendu célèbre par une performance où il apparaît nu, en dangereux chien enchaîné, allant jusqu'à mordre certains spectateurs[1]. Au contraire, l'artiste italien de type idiot déviant garde une naïveté franciscaine qui allège l'iconoclasme de ses interventions. Pour le type d'artiste idiot déviant plus naïf, Jean-Yves Jouannais cite l'exemple de l'artiste performeur Saverio Lucariello, alchimiste du quotidien, qui tente de faire entrer en lévitation des ustensiles de cuisine ; ou encore l'artiste performeur Gianni Motti, qui sans préambule prend la place du délégué indonésien absent ce jour-là de la Cour internationale des droits de l'homme, ou propose de se laver le c... avec un morceau de Berlusconi[2]. Par-delà les parentés de l'artiste idiot avec tous ceux qui trouvent « une folie sur les bords[3] », que ce soit les bords de la raison ou du capitalisme, de la société ou de la famille, l'essentiel est que l'idiotie ait le pouvoir de rendre l'artiste

---

[1] Voir dans Jean-Yves Jouannais, *L'idiotie : art, vie, politique – méthode* (Paris, Beaux-Arts Magazine/Livres, 2003, 280 p.) : à la p. 83 pour la Société des oubériotes ; à la p. 214 pour Oleg Kulik.

[2] Voir dans Jean-Yves Jouannais, *op. cit.* : à la p. 237 pour Saverio Lucariello ; à la p. 269 pour Gianni Motti.

[3] Michel de Certeau, *La fable mystique, I : XVI^e^-XVII^e^ siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 48, cité par Valérie Deshoulières, *op. cit.*, p. 12.

irrécupérable, peu importe sa « sainte désobéissance[1] ». L'artiste idiot déviant pousse parfois l'absurdité jusqu'à la bêtise. La différence est mince dès lors entre le « malade mental » et lui. Les deux, faisant échec au bon sens, sont également insignifiants, donc scandaleux.

C'est ce cousinage bouleversant de vérité entre déficience et avant-garde « éclairées », où « la différence dans la pensée, c'est la bêtise[2] », que met au grand jour *Les idiots*[3] du cinéaste singulier-déviant-idiot Lars von Trier. Dans ce film, von Trier met en scène trois figures complémentaires d'idiot. La première figure d'idiot est de type déviant violent. Elle est incarnée par l'extrémiste politique Stoffer, qui crée une cellule d'activistes idiots, dont les membres s'engagent à participer à des manifestations publiques d'idiotie de plus en plus compromettantes. La deuxième figure d'idiot est incarnée par Karen, qui s'intègre au groupe d'activistes de Stoffer pour des raisons personnelles – elle vient de perdre son fils – en voie de devenir politiques – elle acceptera de participer à une manifestation publique d'idiotie radicalement compromettante. Si le personnage de Karen représente le type d'idiot déviant plus naïf, l'idiotie qu'elle manifeste est égale – voire supérieure, comme le laisse entendre von Trier – à celle d'un extrémiste plus violent comme Stoffer. Un peu comme le personnage de la mère dans *Les petits chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras, la

---

[1] L'expression « sainte désobéissance » fait référence au comportement des Pères du désert relevant à la fois de l'humilité et de la provocation, mimant une folie mais lucide, c'est-à-dire qui devait être jouée pour être sainte. Voir Valérie Deshoulières, *ibid.*, p. 14.

[2] « C'est parce qu'on place le Même à la source de tout qu'on produit une image de la pensée complètement erronée. Face à cela, seule la puissance du paradoxe permet de faire vaciller les certitudes, la répétition du même, l'amour des solutions, la synthèse subjective, *et cetera*. C'est donc depuis la différence que la pensée peut émerger. Or la différence dans la pensée, c'est la bêtise » (Sébastien Charbonnier, *Deleuze pédagogue : la fonction transcendantale de l'apprentissage et du problème*, Paris, L'Harmattan, coll. « Pédagogie : crises, mémoires, repères », 2009, p. 14).

[3] Trier, Lars von, *Les idiots*, Film, Danemark, Zentropa, 1998, 117 min.

perte du fils fait basculer Karen dans l'absurdité totale du monde, au point où elle trouve refuge dans le groupe d'idiots politiques de Stoffer et se prête peu à peu au jeu des manifestations publiques d'idiotie. Alors que les autres membres vont chacun leur tour quitter le groupe de Stoffer, incapables de mener l'iconoclasme jusqu'à leur mise au ban de la société, c'est Karen qui se rend jusqu'au bout du programme, en traversant l'épreuve d'idiotie finale, qui fera d'elle une idiote déviante irrécupérable, traitée en paria, donc rejetée de tous. Le troisième type d'idiot rencontré dans le film de von Trier est médical. Il est incarné par des déficients intellectuels véritables que von Trier a intégrés à son film. De l'intégration de ces idiots véritables dans son film, von Trier explique qu'ils signalent la limite de l'ironie tant politique qu'artistique. Même les comédiens, au moment d'être interviewés, affirment que le film – par extension l'œuvre d'art – atteint sa limite, et qu'il prend fin quand ces idiots véritables entrent en scène. C'est comme si l'art, en présence de l'idiotie véritable, basculait dans une proximité au réel tellement immédiate qu'elle annule la mise à distance requise pour qu'il demeure possible. C'est comme si l'idiotie véritable, qui frappe l'idiot d'une cruelle proscription générale, accablait toute feinte d'idiotie d'un singulier reproche de pusillanimité, d'un manquement éthique caractérisé. Ce qui laisse entrevoir la puissance de l'idiotie comme intensificateur de la signifiance face à l'insignifiance, de la pensée face au vide de pensée.

Selon Clément Rosset, l'essentiel de l'idiotie serait son insignifiance : un idiot n'a rien à dire, comme le « silence du réel[1] ». La figure posséderait la vocation de

---

[1] « À des niveaux différents, tous les exemples cités jusqu'ici [...] témoignent d'un même silence du réel, d'une même *monotonie* : le réel parlant mais n'émettant qu'un seul son (*monos tonos*) et ne délivrant qu'un seul sens, comparable à cette courbe toute droite que produisent les mathématiciens à partir de ce qu'ils appellent les "fonctions monotones". Un seul sens monotone : d'avoir toujours, nécessairement, un sens quelconque. Le sens n'échappe jamais à la monotonie d'être quelconque, nécessairement non nécessaire » (Clément Rosset, *Le réel : traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1978, p. 29, cité par Valérie Deshoulières, *op. cit.*, p. 16).

l'insignifiance. Par sa bouche, c'est moins Dieu que le réel ou rien qu'on entendrait parler. Ce processus de désacralisation auquel l'idiot contribue lui confère une fonction plus nihiliste que romantique. Ne donnant rien, l'idiot *« donne rien »*, révélant ainsi le caractère négatif de tout don.

> L'offrande de l'idiot est une absence, un retrait, un retard, un délai. Il peut tout sur moi, parce qu'il ne me donne *rien*. Ou plutôt, parce qu'il me *donne rien*. Me découvrant ainsi une irrémédiable césure et m'apportant dans le même temps l'avènement de la représentation, dans le *hic et nunc* d'une présence où un sens, malgré tout, advient, l'idiot est aussi peu fréquentable qu'il est récupérable. Comme l'œuvre d'art, il se *rencontre*. Au-delà du savoir, mais peut-être aussi de la morale, nous parlerons donc pour finir d'*épiphanie*. Car il s'agit, malgré la « simplicité » des apparences, d'une rencontre complexe, en raison du caractère négatif de ce qui est ici donné[1].

Cette rencontre correspond à celle de la plus radicale altérité : « au-delà de la *différence*, c'est le *vide* qu'il s'agit d'expérimenter. [...] Tout achoppe sur ce silence : le savoir bien sûr, mais aussi le simple échange[2]. » Par l'idiot insignifiant arrive le scandale : de notre impuissance, des limites de nos possibilités, mais aussi de notre aptitude au bonheur. L'ignorance des valeurs révèle l'absence de hiérarchie dans la jouissance. Nous avons la capacité de nous laisser submerger de joie en présence d'un rien : « Une grande paix a été réalisée / En ce pays / Vent pur, lune splendide / Et nuages dans le ciel bleu[3]. » À l'idiot insignifiant succède un idiot voyant : « Simplement, merveilleusement *humain*[4]. »

---

[1] Valérie Deshoulières, *op. cit.*, p. 17.

[2] *Ibid.*, p. 20.

[3] Sôjun Ikkyû, *Nuages fous*, Traduction de Maryse et Masumi Shibata [1991], Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1991 [1480], 211 p.

[4] « L'essence de l'idiotie résiderait assurément dans cette ignorance du sens des valeurs, laquelle n'est pas l'apanage des bateleurs de Dieu, des cracheurs de feu orthodoxes ou acrobates franciscains. Comme la poésie, elle est sans caractère. Sous la plume de Cortázar, l'idiot nous revient donc apaisé,

1.4 Quatrième méditation : Considérations inessentielles

> *Un des principaux motifs de la création artistique est certainement le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde.*
>
> JEAN-PAUL SARTRE

1.4.1 Que peut le pragmatisme pour la poétique de l'Idiot ?

Si les méditations d'une poète se rapportent à sa pratique de la poésie, est-ce qu'on peut dire qu'elles s'inscrivent dans une perspective pragmatiste ? Non, dans la mesure où les méditations reconduisent dans ses fondements une certaine tradition romantique voulant que la poésie soit le fruit d'un travail de création mené par un individu aussi solitaire qu'autonome. Oui, dans la mesure où les méditations interrogent le culte reconnu d'une figure de poète de type romantique et prennent en compte le besoin ressenti par la praticienne de la poésie d'une pratique poétique dotée d'un cadre plus « public », plus communicationnel. Le romantisme, qui fait coïncider l'art avec l'artiste de génie et qui cultive l'image d'un génie coupé du monde, nous a habitués à imaginer la pratique de l'art en général, et de la poésie en particulier, comme un acte créateur privé, aussi souverain qu'exceptionnel. Le pragmatisme met le créateur privé et souverain dans l'obligation de sortir de son « poêle » (Descartes) ou de descendre de sa « tour » (Montaigne) pour le retremper dans une appartenance à un monde de croyances aussi innombrables que relatives et le reconnecter à une réalité indissociable du langage comme moyen de communication. Le langage de l'art, de la poésie, dans une perspective pragmatiste, se veut moins une communication à l'Être ou une

---

dépassionné : sans nationalité ni spiritualité particulières. Simplement, merveilleusement *humain* » (Valérie Deshoulières, *op. cit.*, p. 21).

approche de l'ineffable qu'un acte discursif qui doit être replacé dans le cadre plus global d'une situation communicationnelle. Dans une conception romantique de la création, la situation communicationnelle est surtout perçue comme un obstacle au processus créateur. Pour Deleuze, l'artiste doit s'arracher à la *doxa*, à l'opinion, bref à la situation communicationnelle où celles-ci prospèrent, pour parvenir à dégager du chaos « comme abîme indifférencié ou océan de la dissemblance[1] » un affect ou un percept bon à déployer en tableau, en roman, en poème, etc. sur son plan de composition. Malgré que la théorie deleuzienne de la création se distingue du romantisme par son constructivisme et sa logique de la sensation, elle maintient la tradition romantique d'une pratique artistique qu'on doit soustraire à la situation communicationnelle pour que l'art advienne. Avec le pragmatisme, le modèle romantique s'inverse, jusqu'à faire du créateur traditionnellement « jeté dedans » un créateur désormais « jeté dehors », au point où on se demande si on ne pourrait pas trouver un moyen terme entre les deux conceptions de la création, la romantique et la pragmatique, en réservant à l'artiste une sorte de « chambre à soi » (Virginia Woolf) où s'enfermer dedans tout en pouvant aller et venir dehors. Le moyen terme d'une création tantôt affranchie de la communication, tantôt ouverte à celle-ci est possible dans la mesure où la réflexion théorique ne se place pas dans l'alternative exclusive de

---

[1] Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?, op. cit.*, p. 195. Le chaos ne doit pas être compris, chez Deleuze, à l'instar d'une substance, mais plutôt comme un bruit d'infini aussi inconsistant que persistant dans lequel le cerveau-sujet vient trancher à l'aide de trois principaux instruments – la philosophie, la science, l'art. « [L]e chaos, en effet, c'est moins l'absence de déterminations que la vitesse infinie à laquelle elles s'ébauchent et s'évanouissent : ce n'est pas un mouvement de l'une à l'autre, mais au contraire l'impossibilité d'un rapport entre deux déterminations, puisque l'une n'apparaît pas sans que l'autre ait déjà disparu, et que l'une apparaît comme évanouissante quand l'autre apparaît comme ébauche. Le chaos n'est pas un état inerte ou stationnaire, ce n'est pas un mélange au hasard. Le chaos chaotise, et défait dans l'infini toute consistance » (*ibid.*, p. 44-45) ; « On définit le chaos moins par son désordre que par la vitesse infinie avec laquelle se dissipe toute forme qui s'y ébauche. C'est un vide qui n'est pas un néant, mais un *virtuel*, contenant toutes les particules possibles et tirant toutes les formes possibles qui surgissent pour disparaître aussitôt, sans consistance ni référence, sans conséquence » (*ibid.*, p. 111).

créer ou de communiquer, dans la mesure où la théorie se plie aux besoins du travail de création tel que le créateur en a l'expérience, et non le contraire. De cette façon, la pratique littéraire ne devient pas l'illustration d'une théorie littéraire, et les théories, voire les méthodologies ont la possibilité de se compléter, de combler certains manques qui se font sentir quand on les garde séparées. Devant le modèle romantique de la création poétique, une praticienne de la poésie peut ressentir un manque sur le plan communicationnel, que le modèle pragmatiste aide à combler.

Sans faire sien le pragmatisme, la poétique de l'Idiot acquiesce à cette approche pour trois principales raisons. Première raison : le pragmatisme est dans son ensemble, et malgré les différences notables entres les penseurs qui se réclament de lui, une philosophie antiessentialiste et antifondationnaliste. Le pragmatisme prétend qu'en réalité, il n'y a que la contingence, qui réalise la toile complexe et mouvante de toutes les relations d'existence que les vivants nouent les uns avec les autres. Autrement dit, il n'est rien qui ne tombe sous le rapport de la contingence et des relations d'existence, ni essence éternelle ni fondement ultime. Le pragmatisme, comme l'existentialisme, est une pensée de la finitude, toutefois cette finitude n'est associée à aucune nostalgie d'un principe essentiel, à la différence de l'existentialisme. « La contingence associée au caractère public de nos croyances et de notre langage fait apparaître la "solidarité" comme la seule alternative que le pragmatisme puisse opposer aux visages que prennent la nécessité et la transcendance dans la tradition philosophique[1]. » C'est-à-dire que si la contingence détermine les relations d'existence telle qu'elles *sont* ou *ont été*, la relativité des relations d'existence ouvre la contingence sur une infinité de nouvelles combinaisons ayant la possibilité de transformer les relations d'existence et d'améliorer plutôt que d'aggraver la contingence qui *sera*. Deuxième raison : le

---

[1] Jean-Pierre Cometti, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010, p. 147.

pragmatisme est une philosophie qui trouve son prolongement dans la démocratie. Le pragmatisme donne à voir la démocratie comme un agir communicationnel régulateur d'« habitudes d'action » (Peirce). La contingence étant faite de relations d'existence déterminantes mais non prédéterminées – dites habitudes d'action –, la communication et la discussion deviennent indispensables pour estimer la valeur relative des relations d'existence, arrêter des choix quant à de nouvelles possibilités de relations, et empêcher que des habitudes d'action dictent ces choix comme s'il s'agissait de prescriptions divines. Pour certains, le pragmatisme, étant donné son orientation politique, conforme à son engagement dans le processus démocratique, ne peut manquer d'instrumentaliser l'art, la création. Suivant une optique pragmatiste, on pourrait objecter que la pratique de l'art pour l'art est une habitude d'action parmi d'autres, qu'elle ne repose sur rien d'essentiel ni de fondamental, et que vue ainsi elle est relative, donc discutable. Si on considère que la pratique de l'art est contingente du régime politique en place là où cette pratique a cours, et si on croit que vivre dans une société inclusive – par exemple une démocratie libérale ou parlementaire – est relativement mieux que vivre dans une société exclusive – par exemple une dictature totalitaire ou théocratique –, alors l'important est peut-être moins le danger que représente pour l'art son instrumentalisation par la situation communicationnelle que le danger que représente pour l'art le fait de ne pas chercher des moyens d'inscrire le travail créateur dans la situation communicationnelle. Ici encore, ne peut-on pas trouver un moyen terme qui accepte d'instrumentaliser en partie l'art par la communication tout en luttant contre la réduction de l'art à une fonction dévolue à la communication ? Troisième raison : le pragmatisme intéresse la poétique de l'Idiot parce qu'il est une philosophie de l'enquête. L'enquête est à la fois une méthode et une pratique philosophiques pour parvenir à la communication qui soutient la démocratie. Pour le pragmatisme,

> [L]es capacités de choix du philosophe ne sont pas fondamentalement différentes des ressources du dialogue ou d'un examen raisonné qui se conçoit en effet dans une dimension expérimentale et pragmatique dont les démocraties libérales représentent probablement le cadre à la fois incertain et naturel – naturel, au sens

> où la démocratie se conçoit sur le mode de l'expérience et de l'essai, et non sous celui d'une raison qui en prédéterminerait les normes ; incertain, dans la mesure où aucune garantie, métaphysique ou factuelle, ne peut lui être associée par avance[1].

Le plus gros problème à surmonter devient alors la relativité des valeurs qui résulte d'une absence de principe fondateur. Pour dénouer l'impasse, le pragmatisme en appelle bien sûr à la délibération collective, mais suivant un processus délibératif qui privilégie la méthode de l'enquête. La méthode de la quête d'un principe directeur cède la place à celle d'une enquête sur les convenances ou disconvenances d'idées régulatrices. L'enquête, parce qu'elle préserve la diversité des causes et des effets, et qu'elle peut amener à expérimenter des modèles multivariés de comportements ou d'organisation, ne souscrit pas à un principe d'infaillibilité. Comme pour la méthode scientifique, la faillibilité de la méthode de l'enquête atteste sa validité. Peirce distingue quatre méthodes de fixation de la croyance,

> ... quatre manières d'aboutir à une opinion qu'on dira fondée : la méthode de l'*obstination*, celle de la *persécution*, celle de l'*opinion publique* et enfin celle de la *recherche*. Seule cette dernière est « indépendante de toutes les limitations individuelles, indépendantes du caprice, de la tyrannie, des accidents inhérents à la situation, des conditions initiales [...] Elle ne confirme pas n'importe quelle croyance, mais déstabilise puis établit une conclusion à laquelle parviendrait tout homme qui suivrait la même méthode et pousserait assez loin[2].

Ainsi la recherche, corollaire indispensable de la méthode de l'enquête, contrairement aux autres méthodes de fixation de la croyance, offre-t-elle une « assertabilité garantie » (Dewey) aux positions qu'elle énonce ou aux jugements qu'elle formule.

---

[1] *Ibid.*, p. 144-145.

[2] Charles Sanders Peirce, « La logique, la vérité et l'établissement de l'opinion », *Œuvres I : Pragmatisme et pragmaticisme*, Traduction de Claudine Tiercelin et Pierre Thibaud [2002], Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2002 [1878-1879, 1903], p. 170-171, cité par Cometti, *ibid.*, p. 52.

Pour le cas d'une pratique artistique, par exemple celle de la poésie, le pragmatisme présente l'avantage de sortir le travail créateur de la métaphysique de la subjectivité où l'avait enfermé le romantisme ; de soustraire l'œuvre de création aux méthodes de l'obstination dogmatique ou de l'opinion publique comme moyens suffisants de la valider, tout en favorisant une discussion autour de l'œuvre de création qui soit guidée par la méthode de l'enquête et motivée par l'atteinte de l'assertabilité garantie ; de favoriser une approche du travail de la création en tant que recherche, expérimentation, participant d'un agir communicationnel salutaire pour la vie de la communauté et son avenir politique, et pas seulement pour l'individu créateur ou la communauté de spécialistes où l'œuvre trouverait à s'inscrire.

1.4.2 Plaidoyer pour un modèle alternatif de la théorie de la création

Si le pragmatisme continue d'être interprété comme « une philosophie d'hommes d'action pour laquelle tout ce qui est vrai est utile et tout ce qui est utile est vrai[1] », il va de soi que l'acte de langage propre à la création littéraire déborde la logique utilitaire de la communication. Si la poétique de l'Idiot s'intéresse au pragmatisme, c'est pour ce qu'il offre de libérateur pour la poésie, pour le cas où la théorie de la création instaurerait des habitudes d'écriture restrictives qui empêcheraient le poète d'expérimenter de nouvelles formes relevant de choix esthétiques inaccoutumés. Il est difficile pour un poète de nier catégoriquement qu'un mystère convient à la poésie, qui échappe à la situation de communication et qu'il importe de préserver du danger des discours scientifique et utilitaire qui dominent notre époque. Toutefois, on ne peut manquer d'observer que le danger que présentent ces discours dominants provient

---

[1] Gérard Deledalle, « Pragmatisme », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 18 septembre 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/pragmatisme/#c_5.

nommément de la difficulté que nous avons de créer une situation de communication aussi ouverte que le pragmatisme le préconise. Une situation de communication maintenue ouverte peut accueillir tous les problèmes de relation d'existence qui se posent dans une communauté. Dans une perspective pragmatiste, si l'expérience de la poésie instruit le poète sur l'existence d'un mystère de la création, une communauté même scientifique doit ouvrir la porte à la discussion de ce mystère, non en tant que vérité admise mais en tant que croyance admissible. L'espace de communication le plus pragmatiste s'efforce de ne fermer la porte à aucun intérêt : « Ce que la philosophie peut espérer de mieux consiste à ne pas fermer à tout jamais la porte à aucun intérêt. Quelles que soient les portes qu'elle ferme, elle doit laisser d'autres portes ouvertes pour les intérêts qu'elle néglige[1]. » Force est de constater qu'aujourd'hui, la défense des intérêts se déroule le plus souvent dans un espace de communication fermé aux croyances fondamentalement inconciliables avec certaines prééminentes habitudes d'action faisant autorité, au point que « la raison du plus haut » (Kant) peut sembler la seule façon de venir à bout de la raison du plus fort. Dans ces conditions, le sauvetage de la poésie par la phénoménologie, qui dispose d'armes de combat philosophique aussi redoutables que l'ontologie, l'herméneutique ou même la théologie, peut sembler le seul moyen de lutter pied à pied contre la scientifisation de la littérature ou son instrumentalisation à des fins communicationnelles, voire commerciales. Utiliser une approche pragmatiste s'annonce risqué, méthodologiquement parlant, car cela paraît rapprocher la littérature, la poésie de la source du danger, en ne les éloignant pas assez du risque évident que fait peser sur elles la rationalité scientifique ou communicationnelle. Toutefois, il ne s'agit pas pour la poétique de l'Idiot de se camper unilatéralement dans un pragmatisme pur et dur. En effet, en l'absence d'un fondement essentiel, il n'y a pas à choisir entre une vérité essentielle et une autre vérité essentielle :

---

[1] William James cité par Cometti dans *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, *op. cit.*, p. 201.

« [U]n tel découpage entre concepts discontinus relève du logicisme et non pas du monde vécu, lequel opère non par sauts entre des choix contradictoires et donc inconciliables, mais par déplacements continus entre des polarités[1]. »

Aussi l'objectif de la poétique de l'Idiot est-il de plaider pour un modèle alternatif de théorie de la création et sa méthodologie marginale, moins dans une attitude hégémonique que respectueuse de la diversité des trajectoires possibles tant en théorie qu'en pratique. Le parti pragmatiste, à cause d'un fondationnalisme[2] prépondérant en théorie de la création, inconciliable avec le relativisme esthétique ou l'instrumentalisation de la poésie, est sous-représenté actuellement en théorie de la création, ce qui a pour effet de restreindre la réflexion sur la création poétique, voire la création poétique elle-même, qui pourrait tirer profit, à tout le moins formellement, des nouvelles avenues que lui ouvrent des théories de la création moins essentialistes et plus constructivistes. C'est donc dire que la poétique de l'Idiot a pour objectif de mieux comprendre non seulement ma propre pratique poétique, mais la pratique de la poésie en général, dans un respect des postures de discours hétérogènes qui ne défend aucunement de les opposer dialectiquement, cependant en renonçant d'avance « à l'idée que le processus dialogique aurait un terme que tous, dans des conditions idéales, seraient amenés à reconnaître[3] ». Comme le pense Nathalie Heinich,

> Prétendre choisir entre des conceptions opposées ne relève plus de la recherche, mais du combat agonistique pour faire triompher des clans intellectuels, des

---

[1] Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction : entre philosophie et sociologie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Art », 2004, p. 24.

[2] « La notion de *fondationnalisme* renvoie à l'idée qu'on pourrait fonder nos connaissances en raison en les rapportant à des croyances fondamentales » (Alice LeGoff, « Le pragmatisme en actes », Compte rendu du livre de Jean-Pierre Cometti, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, *op. cit.*, 436 p.). Récupéré le 27 août 2016 de http://www.laviedesidees.fr/Le-pragmatisme-en-actes.html).

[3] *Ibid.*

> chapelles philosophiques ou sociologiques, par une libido d'appartenance qui n'a plus grand-chose à voir, me semble-t-il, avec le désir de comprendre[1].

C'est dire que le dialogisme réflexif dont il vient d'être question renvoie non seulement au dialogue entre la praticienne et les autres acteurs intéressés par sa recherche, mais aussi à une certaine dialectique négative « en tant que dialectique du non-identique[2] », où la praticienne intercède au nom d'une différence méthodologique en théorie de la création poétique, dans le but de mieux comprendre la création poétique, mais aussi dans le but de l'ouvrir à des expériences à ce jour inédites, voire interdites[3].

1.4.3 Problème de l'essentialisme poétique

À propos d'une problématique essentialisation de la poésie, Henri Meschonnic affirme : « Mais c'est simple. L'avenir de la poésie ne peut dépendre que de la reconnaissance que l'essentialisation de la poésie fait la mort du poème[4]. » C'est à une « mondialisation de la pensée Heidegger[5] » que Meschonnic impute la propagation de

---

[1] Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 24.

[2] Miguel Abensour, « Adorno, Theodor Wiesengrund (1903-1969) », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 27 août 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/theodor-wiesengrund-adorno/.

[3] Où le mot « interdit » doit être compris au sens que lui donne Michel Foucault : « Dans une société comme la nôtre, on connaît, bien sûr, les procédures d'*exclusion*. La plus évidente, la plus familière aussi, c'est l'*interdit*. On sait bien qu'on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelle circonstance, que n'importe qui, enfin, ne peut pas parler de n'importe quoi. Tabou de l'objet, rituel de la circonstance, droit privilégié ou exclusif du sujet qui parle : on a là le jeu de trois types d'interdits qui se croient, se renforcent ou se compensent, formant une grille complexe qui ne cesse de se modifier » (*L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1971, p. 11).

[4] Henri Meschonnic, « Le cas Heidegger : un langage aux risques », *Le Portique*, n° 18, 2006. Récupéré le 11 septembre 2016 de http://leportique.revues.org/819.

[5] « Or il y a une mondialisation de la pensée Heidegger, autant chez des historiens, chez des philosophes,

l'essentialisme dans les études littéraires et plus particulièrement en poésie aujourd'hui. Situation qui fait dire à Meschonnic que « le poème, à faire et à dire, a deux ennemis, la poésie et la philosophie[1] » – impasse dont découle ce qu'il appelle le « problème poétique[2] » : qu'on ne sache pas « faire la différence entre un poème et quelque chose qui fait tout pour ressembler à la poésie[3] ». La poésie, pour Meschonnic, c'est l'idée qu'on a d'un poème, suivant des critères qui tiennent moins compte du présent que d'un « présent du passé[4] », et qui sont de ce passé encore présent « l'admiration et la reproduction[5] ». Le poème, pour sa part, est un combat contre le « signe[6] » – l'idée de la poésie, montrée dans ce qui se présente comme poème – mené au nom d'un « penser libre[7] ». Le poème « appartient constitutivement, viscéralement, à ce qui fait qu'une vie est une vie humaine[8] ». Bref, le poème pense à l'encontre de l'essentialisation heideggerienne du langage. Et « ce que la marque de Heidegger sur la poésie montre, c'est la nécessité de penser ensemble le langage, le poème, le sujet, l'éthique et le politique[9] ». Si le poème est une pensée, c'est que contrairement à ce que demande

---

que chez des poètes. C'est devenu un académisme, avec ses maniérismes. Et ses effets de pouvoir » (*ibid.*).

[1] *Ibid.*

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*

[6] « C'est le jeu majeur, le jeu, le combat du signe et du poème » *(ibid.)*.

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.*

[9] *Ibid.*

Heidegger – pour qui l'homme « ne parle que quand il répond à la langue[1] », cette dernière étant pressentie comme une essence –, le poète invente par sa pratique poétique de la langue ses propres réponses aux questions et problèmes que lui posent le présent, qui est nul autre que la vie, sa vie : « [L]e présent est précisément cette situation où il y a à se dépêtrer, chacun pour soi, sans garantie aucune, des idées reçues concernant la poésie[2]. »

Posture de créateur que l'establishment poétique, s'il est aussi essentialisant que Meschonnic le pense – et que je le pense aussi par moments –, ne peut manquer de considérer comme poétiquement incorrecte. Toutefois, l'avenir du poème tient à l'incertitude entourant l'invention de problèmes nouveaux plutôt qu'au maintien de l'ordre suivant des solutions connues. Faire la différence entre un poème et ce qui fait tout pour ressembler à la poésie, c'est œuvrer à une défascination du poète face à la poésie, c'est-à-dire face aux conventions régissant la pratique de l'écriture, en remettant le poète à sa juste place, qui ne se trouve pas nécessairement dans un néant atteint grâce à sa « disparition élocutoire » (Mallarmé), mais possiblement au beau milieu de sa pratique d'écriture, au carrefour de son propre monde et du reste du monde. Meschonnic tourne le présent de la poésie en direction d'un présent de l'avenir plutôt que d'un présent du passé. Au présent d'un avenir de la poésie, le poète accepte de prendre le collier d'une réflexion sur sa pratique d'écriture, en commençant par son rapport au langage comme n'étant assujetti à aucun essentialisme, c'est-à-dire à aucun ontologisme.

> Un peu d'exercice permet vite de reconnaître qu'on a la pensée du langage de sa pensée (et de sa pratique) de la poésie, et corrélativement qu'on retrouve dans ce

---

[1] *Ibid.*

[2] *Ibid.*

> qui se présente comme un poème la pensée du langage, du sujet, donc de l'éthique et du politique, qui mène le jeu chez son auteur[1].

1.4.4 Positionnement antiessentialiste

Cependant, la prédominance de la méthode essentialiste rend très difficile pour les praticiens de la poésie de penser à leur pratique d'écriture sans l'essentialiser, voire de créer sans préalablement s'opposer à des méthodes non essentialistes (par exemple le constructivisme) ou se référant à des critères de scientificité (par exemple la sociologie). Cet état de fait ne peut que mettre à risque, comme l'a montré Meschonnic, tant la réflexion que la création littéraires.

Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, dans leur réflexion sur le problème de l'essentialisme en art, formulent une critique complémentaire à celle de Meschonnic. La sociologue de l'art et le philosophe de l'art affirment que se perpétue dans le domaine des arts une rivalité cognitive qui a pour présupposé de « dire le vrai[2] » sur les contenus disciplinaires et pour corollaire de concourir à une posture essentialiste.

> Ce présupposé, qui est la forme épistémologique du biais ontologisant tellement typique de la pensée occidentale, nous pousse à définir les objets de nos investigations en adoptant la méthode de l'escalade ontologique[3] [...]

Pour Heinich et Schaeffer, la méthode de l'escalade ontologique a pour objectif la saisie de l'« essence » d'un contenu disciplinaire. Ce processus d'essentialisation des

---

[1] *Ibid.*

[2] « Tel est bien le présupposé silencieux admis par les deux camps : il s'agit de savoir qui est capable de "dire le vrai" sur l'humain » (Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 9).

[3] *Ibid.*

contenus disciplinaires entraîne un obstacle épistémologique au dialogue entre les disciplines. Brandissant le spectre du relativisme cognitif, le paradigme de l'escalade ontologique décourage les chercheurs de prendre pour référence des épistémologies d'inspiration pragmatiste ou constructiviste. Pourtant, la vigilance épistémologique à laquelle Bachelard conviait les chercheurs ne peut être mieux servie que par la rupture épistémologique, qui peut être résumée par la formule : « Le fait est conquis contre l'illusion du savoir immédiat[1]. »

En d'autres mots, pour être « poétiquement correcte » au sens de Meschonnic, en vue de m'assurer que mon approche réflexive concoure à la création d'un poème qui possède moins de passé que de présent et d'avenir, il est préférable que je sois « épistémologiquement incorrecte » au sens de Heinich et Schaeffer, c'est-à-dire qu'il vaut mieux que je pense suivant une méthode moins essentialiste et plus pragmatiste. Conséquemment, ma réflexion visera moins à doter ses objets d'un sens identitaire que d'une relative différence comme valeur, suivant un pragmatisme où il est admis « que les connaissances sont toujours des modélisations ou des constructions aspectuelles du réel, c'est-à-dire que chaque discipline le constitue selon une figure spécifique[2] » et où « Dire cela ne revient nullement à défendre un relativisme cognitif : chacune des voies cognitives [étant] contrainte par le réel dont elle veut rendre compte[3] ».

---

[1] Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon et Jean-Claude Passeron, *Le métier de sociologue : préalables épistémologiques*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 2005 [1968], p. 27. La formule « Le fait est conquis contre l'illusion du savoir immédiat » constitue le premier intertitre de la première partie de l'ouvrage, intitulée « Rupture ».

[2] Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 9.

[3] *Ibid.*

1.4.5 Déconstruire les plus grands mystères

La déconstruction est une méthode d'analyse textuelle « visant à questionner tout discours fondé sur des concepts univoques[1] ». Elle se spécialise dans le démontage des dispositifs rhétoriques d'un texte afin « de discerner les contradictions qui y sont à l'œuvre et la métaphoricité des notions qui s'y donnent comme concepts[2] ». À cette « pratique de lecture sceptique[3] », la déconstruction intègre, notamment chez Jacques Derrida, une démarche philosophique ayant en tête le démantèlement de la tradition métaphysique et ontologique occidentale, bref celui de notre essentialisme. Déconstruire un texte, c'est l'examiner jusque dans ses « cécités[4] », en vue de l'arracher à la monosémie sur laquelle repose « la manière traditionnelle de concevoir le savoir, la subjectivité et l'histoire[5] ». Pour les raisons qui viennent d'être énumérées, qui montrent la cohérence méthodologique de la déconstruction avec la problématique de l'essentialisme poétique, la déconstruction est une autre des méthodes que ma réflexion gagne à utiliser.

À titre d'exemple de déconstruction, comme il se doit révélateur du « biais ontologisant tellement typique de la pensée occidentale », et justement en ce qui a trait à une conception répandue de la création, prenons la citation suivante de Malraux : « Le plus

---

[1] Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), « Déconstruction », *Le dictionnaire du littéraire*, [3e éd. aug.], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010 [2002], p. 177.

[2] *Ibid.*, p. 178.

[3] *Ibid.*, p. 177.

[4] *Ibid.* Par cécités, entendre points aveugles, détails souvent négligés où se tapissent les agents rhétoriques de la monosémie : « Ainsi Paul De Man (*Allégories de la lecture*, 1979) explore, dans des séries d'articles, les textes en relevant leurs "cécités" (*Blindness and insights*) » (*ibid.*).

[5] *Ibid.*

grand mystère n'est pas que nous soyons jetés au hasard entre la profusion de la matière et celle des astres, c'est que dans cette prison nous tirions de nous-mêmes des images assez puissantes pour nier notre néant[1]. » Inutile de procéder à la déconstruction du passage en entier pour en révéler la charge essentialiste puisque quelques explications étymologiques du mot mystère suffisent.

La thèse implicite à la citation est qu'il existe un mystère encore plus grand que celui de l'existence, qui est celui de la création artistique. Corollairement, Malraux prétend « dire le vrai » sur la création artistique quand il la définit comme étant un mystère. Cette prétention n'ayant pas besoin d'être légitimée – là n'est pas le problème central à la citation, qui réside davantage dans la prison matérielle où est enfermé l'homme et que Malraux nomme néant –, on peut en conclure qu'elle fait partie du savoir immédiat des destinataires du message au point qu'ils la considèrent comme probablement vraie. Toutefois, il ne suffit pas de douer la création artistique d'une vertu de mystère pour rendre compte de son fait. Encore faut-il mettre au jour de quelle sorte de mystère il s'agit, et ce, afin de conquérir le fait de la création artistique contre l'illusion d'un savoir immédiat, surtout quand ce dernier sert possiblement, comme le pense Bourdieu : dans un premier temps, « à conférer à l'œuvre d'art – et à la connaissance qu'elle appelle – ce *statut d'exception*[2] », qui est celui-là même de sa transcendance ; par suite, à « affirmer la transcendance (spirituelle) de ceux qui savent en *reconnaître* la transcendance[3] ».

---

[1] André Malraux, *Les noyers de l'Altenburg*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1948], p. 87.

[2] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1998 [1992], p. 11-12.

[3] *Ibid.*

Étymologiquement, mystère renvoie à l'ancien grec *mustêrion*, qui a donné en latin *mysterium*. En grec, le mot est dérivé de *mustês* ou initié et de *muein* ou se fermer, l'initié gardant la bouche fermée sur ce qui se passe dans les cérémonies. En latin, le mot réfère d'abord à une cérémonie secrète accessible aux initiés, puis en latin chrétien au mystère de la foi[1]. Le sens commun actuel du mot demeure imprégné de cette constellation de sens anciens : de manière générale, le mot veut dire une chose incompréhensible, mais cette chose est tour à tour « Ce qui est (ou est cru) inaccessible à la raison humaine » ; « Ce qui est inconnu, caché (mais qui peut être connu d'une ou de plusieurs personnes) » ; « Ce qui a un caractère incompréhensible, très obscur » ; « Question difficile ; problème ardu ». Quand la création est vue comme un mystère, suivant un sens commun propre au savoir immédiat, c'est inconsciemment à la constellation de toutes ces définitions que la notion de création renvoie.

L'étrangeté de l'emploi du mot mystère pour définir la création frappe davantage à la lumière de cette petite déconstruction du sens commun : on ne peut manquer de remarquer qu'à la faveur d'une induction inconsciente, la création est spontanément pensée comme pratique à la fois initiatique, inintelligible, ineffable, proche d'une expérience religieuse, et ce, avant même qu'une théorie de la création n'ait été tentée ! Le problème rencontré ici est celui de la « métaphoricité des notions », telle que dénoncée par le déconstructionnisme et que j'ai évoquée plus tôt. Mais il s'agit aussi d'un problème d'induction, que Bertrand Russel nomme plutôt généralisation et qu'il explique comme suit :

> Le fait est que la généralisation, sous la forme d'une attente habituelle, se présente au niveau plus bas que celui de la pensée consciente, nous nous trouvons

---

[1] « Mystère », *Le Petit Robert*, *op. cit.*

> déjà croire à la généralisation, sinon explicitement sur la base de l'évidence, du moins implicitement dans nos attentes habituelles[1].

Prendre conscience de la métaphoricité ou de la généralisation qui associent la création au mystère est un bon exemple de rupture épistémologique, puisque cette prise de conscience soulève des questions liées aux « catégories sémantiques organisant la perception du monde[2] », c'est-à-dire qu'elle soulève un questionnement quant à l'origine logique de la théorie de la création qui est proposée ici, ainsi que quant aux conséquences qu'une telle origine logique ne peut manquer d'avoir pour le créateur et sa création. Ce questionnement engendré par l'exercice de déconstruction se résume à peu près comme suit : à quelle constellation de sens le savoir immédiat renvoie-t-il le mot création ? si le savoir immédiat renvoie le mot création à une constellation de sens débouchant sur une généralisation fortement encline à l'ontologie, à quel point piège-t-il le poète dans une construction sociale de la notion de création où il fera « de l'essentialisme sans le savoir[3] » ? enfin, pris au piège d'une pareille construction sociale de sa pratique, comment fera-t-il pour se dégager de ce que Patrick Imbert nomme, à la suite de Paul Ricœur, une mimesis d'appropriation, le prédisposant à

> … une monosémie qui, pour rester telle, dépend d'un métalangage, celui des représentants de l'institution informative et herméneutique imposant les termes et les limites formelles et discursives du consensus, que celui-ci soit historique, politique, littéraire, pédagogique ou autre[4] ?

---

[1] Edmond Ortigues, « Empirisme », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/empirisme/.

[2] Nathalie Heinich, « Les frontières de l'art contemporain : entre essentialisme et constructivisme », dans Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 16.

[3] *Ibid.*

[4] Patrick Imbert, « Critique littéraire et post-théorie », *Études littéraires*, vol. 30, nº 3, 1998, p. 48. Récupéré le 5 septembre 2016 de https://www.erudit.org/revue/etudlitt/1998/v30/n3/501213ar.html#.

1.4.6 Défense et illustration du poète inessentiel

La déconstruction qui précède, ayant mis au jour la problématique d'un essentialisme poétique, manifeste que dans l'idée qu'on se fait de la poésie en théorie ainsi que dans celle qu'on se fait de la création comme mystère, de même que dans la méthodologie servant à théoriser ces notions de poésie et de création, pointe l'existence d'un danger qui expose tant la création que le créateur et ses théories aux vicissitudes de l'essentialisme. De là, l'importance de méditer la part du savoir immédiat dans la démarche de création pour évaluer les implications de la posture de créateur qui en dépend. Bref, comment faire pour que ma démarche créatrice ne me piège pas dans un paradigme de l'essentialisme pouvant donner lieu à une mimesis d'appropriation ? Quelle figure de poète dois-je modeler pour éviter l'écueil essentialiste ? Les méditations regroupées dans la constellation qui se dessine ici explorent comment je pourrais répondre à ces questions, notamment à l'aide d'une posture de poète inspirée de la figure de l'idiot.

1.5 Cinquième méditation : Une vie

1.5.1 Contemplation, sensation, création

Pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, toute contemplation est sensation, et toute création, contemplation :

> La sensation, c'est l'excitation même, non pas en tant qu'elle se prolonge de proche en proche et passe dans la réaction, mais en tant qu'elle se conserve ou conserve ses vibrations. La sensation contracte les vibrations de l'excitant sur une surface nerveuse ou dans un volume cérébral [...] La sensation est

> contemplation pure, car c'est par la contemplation qu'on contracte, se contemplant soi-même à mesure qu'on contemple les éléments dont on procède[1].

C'est en contemplant que la sensation crée, et si la contemplation est dite pure chez Deleuze et Guattari, ce n'est pas au sens traditionnel d'un rapport purement intelligible aux choses et à l'environnement[2]. Elle n'est pas pure contemplation intellectuelle sinon pure contemplation sensitive. « Contempler, c'est créer, mystère de la création passive, sensation[3]. »

Comme Malraux[4] donnant à entendre que la création est « Le plus grand mystère », Deleuze et Guattari utilisent à leur tour le mot mystère pour caractériser la création, donc la contemplation et la sensation, qui lui sont concomitantes. Mais là où le mot mystère, n'étant restreint par aucun génitif de qualité chez Malraux, est en quelque sorte employé absolument, à la façon d'« une essence nominale [...] qui fixe la coexistence de certaines propriétés dans une chose par un nom[5] », il en va autrement chez Deleuze et Guattari. Le mot est d'abord restreint par un génitif de qualité, « mystère *de la création passive*[6] », ensuite remplacé par « sensation », dans une

---

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 199-200.

[2] C'est-à-dire au sens d'intelligible, « Qui ne peut être connu que par l'intelligence, par l'entendement, et non par les sens (opposé à sensible) ». Voir « Intelligible », *Le Petit Robert*, *op. cit.*

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 200.

[4] Je rappelle que la citation complète, se trouvant dans la « Première méditation » à la page 9, est la suivante : « Le plus grand mystère n'est pas que nous soyons jetés au hasard entre la profusion de la matière et celle des astres, c'est que dans cette prison nous tirions de nous-mêmes des images assez puissantes pour nier notre néant. »

[5] Françoise Armengaud, « Essence, *philosophie* », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/essence-philosophie/.

[6] C'est moi qui souligne.

gradation à trois termes – « *créer, mystère de la création passive, sensation*[1] » – qui laisse entendre au final que c'est la sensation qui est le mystère et non la création. La différence est donc de taille entre les deux définitions du mystère, celle de Malraux et celle de Deleuze et Guattari, la première relevant d'une méthode de nomination essentialiste, tandis que la deuxième renvoie à une méthode de construction de concept, telle que *Qu'est-ce que la philosophie ?* s'efforce de la théoriser. Du concept de sensation qui sera « déplié » (Deleuze) en théorie de la création par Deleuze et Guattari, qu'il suffise de dire qu'elle est décrite comme une contraction de conservation qu'ont en partage tous les organismes existants, de la pierre à l'homme en passant par la plante[2]. La sensation « se forme en contractant ce qui la compose, et en composant avec d'autres sensations qu'elle contracte à son tour[3] ».

1.5.2 La métaphore du plan

Entrer en dialogue avec la théorie de la création de Deleuze et Guattari provoque sur le plan de composition traditionnel l'équivalent d'une rupture épistémologique sur un plan d'immanence non moins traditionnel. Disons une rupture esthétique, qui a pour conséquence de cribler la surface du plan de la connaissance et du sens communs d'innombrables ouvertures, par lesquelles s'entrevoit soudain ce que Deleuze et

---

[1] C'est encore moi qui souligne.

[2] « Plotin pouvait définir toutes les choses comme des contemplations, non seulement les hommes et les animaux, mais les plantes, la terre et les rochers. Ce ne sont pas des Idées que nous contemplons par concept, mais les éléments de la matière, par sensation. La plante contemple en contractant les éléments dont elle procède, la lumière, le carbone et les sels, et se remplit elle-même de couleurs et d'odeurs qui qualifient chaque fois sa variété, sa composition » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 200).

[3] *Ibid.*, p. 199-200.

Guattari appellent le chaos, qui n'est nul autre que l'infini des possibles se déployant à une vitesse ou intensité infinie.

> Dans un texte violemment poétique, Lawrence décrit ce que fait la poésie : les hommes ne cessent pas de fabriquer une ombrelle qui les abrite, sur le dessous de laquelle ils tracent un firmament et écrivent leurs conventions, leurs opinions ; mais le poète, l'artiste pratique une fente dans l'ombrelle, il déchire même le firmament, pour faire passer un peu du chaos libre et venteux et cadrer dans une brusque lumière une vision qui apparaît à travers la fente, jonquille de Wordsworth ou pomme de Cézanne, silhouette de Macbeth ou d'Achab[1].

Mais qu'est-ce qu'un plan de composition ? Et quelle est la différence entre un plan de composition et un plan d'immanence ? Ou plus simplement, qu'est-ce qu'un plan ? La métaphore du plan est omniprésente dans la théorie de la création de Deleuze et Guattari. À la façon des anciens Grecs, Deleuze et Guattari imaginent qu'au commencement il y a le chaos, et non une transcendance dite Verbe comme il est écrit dans la Bible ni une immatérielle Substance comme l'ont pensé nombre de philosophes occidentaux. Suivant Deleuze et Guattari, le plan d'immanence relance sans cesse l'acte créateur, c'est-à-dire la plongée de quelqu'un dans un chaos tant infini qu'impersonnel, à la surface duquel quelqu'un remonte pour créer, et ce, selon une des trois formes suivantes : la philosophie, la science ou l'art. L'univers-cosmos[2] est comme le mille-feuille – le livre ? – de tous les plans qui le peuplent. Mais l'univers-

---

[1] *Ibid.*, p. 191.

[2] « Un univers-cosmos n'est pas chair. Il n'est pas non plus pans, morceaux de plans qui se joignent, plans diversement orientés, bien que le raccordement de tous les plans à l'infini puisse le constituer. Mais l'univers se présente à la limite comme l'aplat, l'unique grand plan, le vide coloré, l'infini monochrome. La porte-fenêtre, comme chez Matisse, ne s'ouvre plus que sur un aplat noir. La chair, ou plutôt la figure, n'est plus l'habitant du lieu, de la maison, mais l'habitant d'un univers qui supporte la maison (devenir). *C'est comme un passage du fini à l'infini*, mais aussi du territoire à la déterritorialisation. C'est bien le moment de l'infini : des infinis infiniment variés » (*ibid.*, p. 171).

cosmos est pour Deleuze et Guattari davantage qu'un « plurivers » (William James). Il est également ce qui dispose d'un plan, ce qui devient à chaque instant un plan, qui précipite ici l'événement d'un plan, là l'événement d'un autre plan. Les plans – sortes de pointes de présent où se dépêchent (se détachent) le passé et l'avenir – sont reliés de façon rhizomatique, suivant une complexité irréductible à toute linéarité. Si la comparaison de l'univers-cosmos avec un livre n'est pas abusive, ce livre ne raconte pas consécutivement les événements passés d'une longue Histoire, mais synchroniquement l'événement présent de toutes les histoires du peuple à venir comme le nomment Deleuze et Guattari.

Les plans, bien qu'ils soient innombrables, pourraient être classés suivant deux catégories : 1. les plans de création ou de pensée, c'est-à-dire le plan d'immanence pour la philosophie, le plan de référence de la science, le plan de composition de l'art ; 2. le plan de consistance, mais suivant une connaissance et un sens communs – celui d'un ordre du discours –, où une pensée dominante a trouvé à obtenir un consensus accordant la préséance à une création de monde plutôt qu'à une autre, puis à la conservation de ce monde plutôt qu'un autre. Suivant cette métaphore, l'Occident obéirait présentement à un ordre de discours capitaliste donnant lieu à la création, puis à la conservation d'un monde capitaliste. Cette façon de voir peut paraître « gaugauchiste » ou avoir fait son temps, mais comment nier encore aujourd'hui que toutes les forces productives semblent naître au sein du capital et lui appartenir[1] ? Ou que le quadrillage de la production par l'information manifeste que « l'essence productive du capitalisme ne fonctionne ou ne "parle" que dans le langage des signes que lui imposent le capital marchand ou l'axiomatique du marché[2] » ? Au point qu'il

---

[1] Karl Marx cité par Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 17.

[2] *Ibid.*, p. 287.

> ... se pourrait que le problème concerne maintenant l'existence de celui qui croit au monde, non pas même à l'existence du monde, mais à ses possibilités en mouvements et en intensités pour faire naître de nouveaux modes d'existence, encore plus proches des animaux et des rochers[1].

1.5.3 La méthode du plan de composition

Le plan de composition est à l'art ce que le plan d'immanence est à la philosophie et ce que le plan de référence est à la science. Le premier est la méthode de création en art, tandis que le second est la méthode de création en philosophie et le troisième la méthode de création en science. Les trois plans sont semblables à des filets avec lesquels le créateur plonge dans le chaos pour y capturer quelques possibilités ou « forces cosmiques[2] » qu'il ramènera à la surface pour créer. La différence entre les trois plans réside dans la création à laquelle chacun donne lieu : celle de figures et de sensations dans le cas de l'art ; celle de concepts dans le cas de la philosophie ; celle de fonctions dans le cas de la science.

En art, l'artiste élève ses modèles psychosociaux – et leurs perceptions, affections et opinions – jusqu'aux figures esthétiques – et leurs percepts et affects – grâce à un plan de composition. Ce plan de composition n'est pas préconçu abstraitement, mais se construit « à mesure que l'œuvre avance. Ouvrant, brassant, défaisant et refaisant des composés de plus en plus illimités suivant la pénétration de forces cosmiques[3] ». En art ne doivent pas être confondus le plan de composition technique et le plan de

---

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 72.

[2] *Ibid.*, p. 179.

[3] *Ibid.*

composition esthétique : bien que le premier renvoie au travail du matériau, seul le deuxième a la capacité de rendre expressif ce matériau, du fait qu'il est lui-même travail de la sensation. Car l'art lutte avec le chaos grâce à son plan de composition, mais pour y faire surgir une vision qui l'illumine un instant, une sensation. L'art prend un morceau de chaos dans un cadre, pour former un chaos composé – un chaosmos – qui devient sensible. « L'art veut créer du fini qui redonne l'infini : il trace un plan de composition, qui porte à son tour des monuments ou sensations composées, sous l'action des figures esthétiques[1]. »

1.5.4 La rationalité de jugement

La raison classique est conçue comme une faculté de l'esprit dont la méthode infaillible confère à la connaissance tant sa nécessité que son universalité. Pour la presque totalité des philosophes jusqu'à Hegel, c'est elle qui oriente notre vie vers une vérité, un absolu, une perfection le plus souvent inaccessibles donc transcendants. Si le mot raison remonte au latin *ratio* qui veut dire « calcul, compte », le concept même de la raison remonte aux anciens Grecs et au mot *logos* qui veut dire « parole, discussion ». S'efforçant de dépasser la conception classique de la rationalité[2], voire sa conception moderne, si celle-ci l'assujettit à la conscience d'un Sujet[3], la méthode du

---

[1] *Ibid.*, p. 186.

[2] Presque exclusivement vouée à la *ratio.*

[3] « À partir de Descartes, et avec Kant et Husserl, le cogito rend possible de traiter le plan d'immanence comme un champ de conscience », où l'immanence est immanente à la conscience pure, c'est-à-dire au sujet pensant. « Ce sujet, Kant le nommera transcendantal et non transcendant, précisément parce qu'il est le sujet du champ d'immanence de toute expérience possible auquel rien n'échappe, l'extérieur autant que l'intérieur [...] Ce n'est plus la transcendance d'un Quelque chose, ou d'un Un supérieur à toute chose (contemplation), mais celle d'un Sujet *auquel* le champ d'immanence ne s'attribue pas sans appartenir à un moi qui se représente nécessairement un tel sujet (réflexion) » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 47-48).

plan de composition poursuit un processus dialogique de construction de valeur[1]. C'est pourquoi elle renvoie plutôt, dans un paradigme postmoderne tel que l'a mis en lumière Patrick Imbert[2], à une rationalité de jugement[3] telle que l'ont théorisée les philosophes empiristes depuis Hume. Comme l'explique Quine, la rationalité de jugement recourt à la « valeur publique de l'évidence comme base critique de la discussion[4] » plutôt qu'à quelque chose comme la vérité, qui ne peut pas être montrée publiquement.

> [P]our assurer le va-et-vient entre la théorie et l'expérience, il n'est pas nécessaire de supposer que nous avons pour guide une Raison infaillible, aux principes irréformables, telle qu'elle est invoquée par la tradition rationaliste depuis la haute antiquité. Il suffit que la rationalité du jugement puisse expliciter ses propres conditions à mesure des questions que nous sommes capables de nous poser[5].

La rationalité de jugement est congruente à un plan de composition adéquat pour affronter le chaos en vue d'y ramener quelques forces cosmiques avec lesquelles créer une figure, une sensation – mais encore, un monde, un peuple à venir.

---

[1] Le sens serait à la rationalité classique et moderne ce que la valeur serait à une rationalité postmoderne. C'est pourquoi j'ai préféré écrire valeur plutôt que sens ici.

[2] Patrick Imbert, *op. cit.*, p. 47-59.

[3] La rationalité de jugement – ou contemporaine –, « qui transmet des valeurs de crédibilité », s'oppose à la rationalité logique – ou classique –, « qui transmet des valeurs de vérité » (voir Edmond Ortigues, *op. cit.*).

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*

1.5.5 Ce que ne veut pas dire l'esprit

S'il a été question d'un esprit chez Deleuze et Guattari, il est important de signaler que son sens s'écarte de celui qu'on confère habituellement à ce mot, à savoir une partie de l'homme « qui n'est pas le corps[1] », néanmoins qui donne au corps humain, plus exactement au cerveau, la possibilité de penser. Notion qui peut sembler aussi simple que naturelle, mais dont une brève déconstruction révèle toute la complexité. Comme le montre *Le Petit Robert*, la constellation des sens du mot esprit est étendue, et si on l'examine attentivement, on ne peut manquer de remarquer qu'elle comporte elle aussi, comme la constellation des sens du mot mystère, ce « biais ontologisant tellement typique de la pensée occidentale ».

En abrégeant, *Le Petit Robert* classe les différentes définitions du mot esprit en six catégories[2] : « Une force d'origine irrationnelle », par exemple le souffle de Dieu ou l'inspiration ; « Une émanation des corps », par exemple les esprits ou fantômes ; « Un être immatériel, sans corps », par exemple Dieu ; « Le principe pensant en général », par exemple la pensée ; « Le principe de la vie psychique, tant affective qu'intellectuelle », par exemple l'âme, la conscience, le moi d'un individu ; « L'aptitude intellectuelle », par exemple la vivacité ou l'ingéniosité de l'esprit ; « Ce qui détermine ou oriente l'action », par exemple l'intention, la volonté. Cette constellation de sens est consistante avec les explications tant étymologique du mot que philosophique du concept.

---

[1] Pierre Clair, « Esprit, philosophie », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/esprit-philosophie/.

[2] « Esprit », *Le Petit Robert*, *op. cit.*

Étymologiquement, esprit vient du latin *spiritus*, qui pour sa part renvoie à *spirare* ou respirer, souffler. La constellation des sens de *spiritus* est : souffle, vent ; exhalaison, émanation; souffle vital, vie ; gémissement, soupir ; esprit, sentiment, cœur ; esprit, âme ; le Saint-Esprit[1]. Philosophiquement, les étapes les plus importantes de l'évolution du concept sont les suivantes : l'esprit est *noûs* chez Platon, c'est-à-dire une faculté de l'âme qui produit les pensées dans une catégorie restreinte d'hommes, alors que l'âme de tous les autres se limite à produire de simples opinions ; chez Aristote, l'âme se divise en deux parties, une non raisonnable appelée appétit, une autre raisonnable appelée esprit, que la métaphysique aristotélicienne sert à mettre en valeur ; chez Plotin, l'esprit permet un contact noétique avec l'intelligible divin et ce contact noétique est antérieur à l'esprit particulier à chaque moi ; pour la philosophie médiévale, quand il n'est pas tout bonnement le Saint-Esprit, l'esprit est avant tout intellect, c'est-à-dire une faculté qui concerne l'ensemble des opérations de la connaissance, et qui s'oppose au corps comme à toute matière ; pour la philosophie classique, soit que l'esprit continue de s'opposer au corps comme chez Descartes, soit qu'il s'identifie à un « corps subtil », pourvu de la faculté de concevoir, de mouvoir et de sentir comme chez Hobbes et Spinoza, soit qu'il place l'homme au sommet d'une pyramide, en le douant de réflexion, donc d'une connaissance qui l'approche intellectuellement et moralement de Dieu, comme chez Leibniz ; pour la philosophie des Lumières, notamment chez Kant, l'esprit devient le génie, c'est-à-dire le « lieu d'un "passage" théoriquement incompréhensible entre le suprasensible (comme "nature du sujet ou nature dans le sujet" [Kant]) et le monde sensible[2] » ; à partir du 19e siècle jusqu'à

---

[1] Henri Goeltzer, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Flammarion, coll. « Dictionnaire GF », 1966, p. 555.

[2] Étrangement, Pierre Clair, dans son article de l'*Encyclopædia Universalis*, ne fait aucunement référence au concept de *Geist* ou d'esprit chez Kant. Le passage cité ici se trouve dans Daniel Dumouchel, « La théorie kantienne du génie dans l'esthétique des Lumières », *Horizons philosophiques*, vol. 4, nº 1, 1993, p. 77-89. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://www.erudit.org/revue/hphi/1993/v4/n1/800934ar.pdf.

aujourd'hui, le concept d'esprit oscille entre un pôle idéaliste à la suite de Hegel et un pôle positiviste à la suite de Comte.

Ce que la constellation des sens dans *Le Petit Robert* montre, c'est la présomption d'existence d'une dimension invisible qui double la visible où nous nous trouvons, et que nous échouons à expliquer ; elle montre aussi notre anthropocentrisme, puisque nous associons l'énigme de cette dimension invisible à un des concepts les plus importants pour l'homme, celui de Dieu ; elle montre que nous établissons un rapport entre la dimension invisible, Dieu et notre conscience, faite d'une duelle faculté de penser et de sentir ; elle montre que nous établissons aussi un rapport entre cette dimension invisible et l'inspiration, donc la création artistique ; enfin, elle laisse entendre que le principe de nos actions, autrement dit que nos intentions proviennent de cette dimension inconnaissable invisible plutôt que de la visible que nous connaissons. Presque identique à cette constellation de sens actuels se révèle la constellation de sens plus anciens que nous livre l'étymologie du mot. À la lumière du rapide survol philosophique du concept d'esprit, il appert que la constellation des sens actuels du mot donne préséance à une interprétation de longue tradition du concept, surtout immatérielle, plutôt qu'à une interprétation plus matérielle à la fois moins traditionnelle et plus récente : le présent du concept ne fait simplement pas le poids de son passé dans la constellation des sens actuels du mot esprit.

Aussi, si on emploie le mot sans plus, c'est-à-dire sans s'arrêter à ce qu'il représente conceptuellement en plus de ce qu'il veut dire, se trouve perpétué « inconsciemment » le dualisme typique de la philosophie occidentale, celui du corps et de l'esprit, de la matière et de l'âme, de l'être et de l'apparaître, et ce, au profit du « biais ontologisant tellement typique de la pensée occidentale », donc au détriment d'une pensée à la fois moins dualiste et moins ontologisante ou essentialisante. Et si un objectif de la poétique de l'Idiot est de faire en sorte que ma réflexion ni ma création ne reproduisent « l'histoire métaphysique hiérarchisante et les dichotomies qui ont survécu jusqu'alors

et sur lesquelles tout le raisonnement logique (de *logos* en grec, qui veut dire langage) du monde était fondé[1] », et ce, par l'exploration d'une posture de créateur critique des conventions et opinions entourant la pratique de la poésie, il importe de savoir un peu sur quelle sorte d'esprit je prends modèle. À cause de son « biais ontologisant », tel que l'a révélé l'exercice de déconstruction qui précède, la notion d'esprit selon le sens commun peut difficilement convenir. En contrepartie, la conception de l'esprit suivant Deleuze et Guattari évite le piège essentialiste, et elle a pour incidence une approche de la singularité déterminante pour une posture de création critique.

1.5.6 Champ transcendantal, eccéité, empirisme transcendantal

Pour Deleuze et Guattari, l'esprit créateur est un cerveau-sujet, renvoyant non pas à un sujet transcendantal, mais plutôt à ce que Deleuze appelle un champ transcendantal[2]. À propos du sujet philosophique, Deleuze écrit :

> Il a longtemps rempli deux fonctions : d'abord une fonction d'universalisation, dans un champ où l'universel n'était plus représenté par des essences objectives mais par des actes noétiques ou linguistiques [...] En second lieu, le sujet remplit une fonction d'individuation, dans un champ où l'individu ne peut plus être une chose ni une âme, mais une personne, vivante et vécue, parlante et parlée (« je-tu[3] »).

---

[1] Lucie Guillemette et Josiane Cossette, « Déconstruction et différance », *Signo*, Rimouski, Université du Québec à Rimouski, 2006. Récupéré le 3 septembre 2016 de http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-differance.asp.

[2] Gilles Deleuze, « Réponse à une question sur le sujet », *Deux régimes de fous : textes et entretiens 1975-1995*, *op. cit.*, p. 327.

[3] *Ibid.*, p. 326.

Toutefois, nombre d'événements sont survenus dans le champ de la connaissance, qui ont fait bifurquer la philosophie du sujet vers une philosophie « des multiplicités, qui ne se rapportent à aucun sujet comme unité préalable[1] ». À la faveur de nouvelles variables d'espace-temps, les champs de la connaissance et même de la croyance se sont vu supplanter par un champ de construction ou de structuration des singularités, où la singularité doit être entendue au sens mathématique : « Par singularité, il ne faut pas entendre quelque chose qui s'oppose à l'universalité, mais un élément quelconque qui peut être prolongé jusqu'au voisinage d'un autre, de manière à obtenir un raccordement[2]. » Corrélativement se sont imposés des types d'individuation qui ne sont pas personnels, que Deleuze nomme des eccéités : « On peut appeler heccéité ou eccéité ces individuations qui ne constituent plus des personnes ou des moi[3]. » De telles eccéités constituent un champ de singularités, aussi appelé « un champ transcendantal sans sujet[4] ». Ce champ transcendantal sans sujet se constitue « Contre tout personnalisme, psychologique ou linguistique[5] » et il entraîne « la promotion d'une troisième personne, et même d'une "quatrième" personne du singulier, non-personne ou *Il*, où nous nous reconnaissons mieux, nous-mêmes et notre communauté, que dans les vains échanges entre un Je et un Tu[6] ». C'est un pareil champ transcendantal sans sujet qui donne lieu à ce que Deleuze nomme l'empirisme transcendantal, qu'Anne Sauvagnargues définit comme suit :

---

[1] *Ibid.*, p. 327.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*, p. 327-328.

[4] *Ibid.*, p. 327.

[5] *Ibid.*, p. 328.

[6] *Ibid.*

> L'empirisme transcendantal consiste en une clinique de la pensée, qui cherche à garantir un empirisme purgé des illusions de la transcendance, en exposant les modes opératoires de la pensée, qui rendent compte de son inventivité mais aussi de son conformisme[1].

Suivant un empirisme transcendantal, le transcendant peut bien se targuer d'outrepasser le plan d'immanence, voire se l'attribuer, tout transcendant n'est jamais qu'un produit de l'immanence.

> L'immanence ne se rapporte pas à un Quelque chose comme unité supérieure à toute chose, ni à un Sujet comme acte qui opère la synthèse des choses : c'est quand l'immanence n'est plus immanence à autre chose que soi qu'on peut parler d'un plan d'immanence. Pas plus que le champ transcendantal ne se définit par la conscience, le plan d'immanence ne se définit par un Sujet ou un Objet capables de le contenir[2].

Deleuze parle alors d'« UNE VIE, et rien d'autre[3] ». Une vie, « qui ne dépend pas d'un Être et n'est pas soumis à un Acte[4] », impersonnelle et pourtant singulière, par exemple quand un individu, « libéré des accidents de la vie intérieure et extérieure, c'est-à-dire de la subjectivité et de l'objectivité de ce qui arrive[5] », repose entre la vie et la mort ou qu'il atteint une sorte de béatitude.

> C'est une heccéité, qui n'est plus d'individuation, mais de singularisation : vie de pure immanence, neutre, au-delà du bien et du mal, puisque seul le sujet qui l'incarnait au milieu des choses la rendait bonne ou mauvaise. La vie de telle individualité s'efface au profit de la vie singulière immanente à un homme qui

---

[1] Anne Sauvagnargues, *op. cit.*, p. 9.

[2] Gilles Deleuze, « L'immanence : une vie », *Deux régimes de fous : textes et entretiens 1975-1995*, *op. cit.*, p. 360.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*, p. 361.

[5] *Ibid.*

> n'a plus de nom, bien qu'il ne se confond avec aucun autre. Essence singulière, une vie[1]…

C'est à « une vie » qu'arrivent les virtualités du champ transcendantal appelées événements : « L'événement immanent s'actualise dans un état de choses et dans un état de vécu qui font qu'il arrive[2]. » L'actualisation d'un événement – comme il en arrive dans la vie de tous les jours, mais aussi dans les moments de création – résulte de la concomitance des états de singularité que sont un champ transcendantal, un plan d'immanence et une vie : c'est à une pareille concomitance – ou singularité de singularités – que renvoie l'esprit créateur – dit le cerveau-sujet – chez Deleuze et Guattari.

1.5.7 D'un esprit créateur et sa singularité

En conséquence, l'empirisme transcendantal ne donne plus à entendre, comme l'a fait la philosophie depuis Descartes jusqu'à Husserl, où « le cogito rend possible de traiter le plan d'immanence comme un champ de conscience[3] », que l'esprit créateur est un ego au travail dans un champ de conscience, ou encore un champ de conscience au travail dans un ego. L'empirisme transcendantal ne donne pas à entendre non plus, comme l'ont fait le 18e siècle et un certain romantisme après lui, que l'esprit créateur est doué d'un génie. Pour Kant, comme il a été dit plus tôt, le génie est une interface entre l'artiste et la nature, une sorte de passage à la limite où l'artiste s'abandonne à la nature. C'est à ce point de dépersonnalisation que la nature prodigue à l'art – vu comme

---

[1] *Ibid.*, p. 361-362.

[2] *Ibid.*, p. 363.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 47-48.

imitation, travail contraint, affectation – certaines règles indéterminées – spontanées, naïves, naturelles – qu'elle suit : « [L]e *génie* est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) *par le truchement de laquelle* la nature donne à l'art ses règles[1] ». Certes, cette théorie demeure séduisante encore aujourd'hui, quand on pense que le génie « désintentionnalise » l'art, en soumettant l'artiste à une hétéronomie « pure » – totalement étrangère à l'artiste. Toutefois, le génie demeure une « nature dans le sujet », c'est-à-dire qu'il réserve au sujet seul la faculté de créer d'après sa nature.

Avec l'empirisme transcendantal, la création ne relève plus de la conscience ni de la nature. Elle ne relève pas plus de l'inspiration, de l'enthousiasme, de l'inconscient que d'un Moi individuel ou d'un Soi personnel. Elle renvoie à la part de l'humain qui est capable de contempler, donc de créer, que Deleuze et Guattari nomment le cerveau-sujet. Mais comme il a été dit plus tôt, tout ce qui existe – de la pierre à l'humain en passant par les végétaux – contemple, à l'aide de ce qui lui a été imparti comme appareil de contemplation. Autrement dit, le cerveau humain est à la création – de philosophie, de science, d'art – ce que la feuille est à la photosynthèse, sans qu'il s'agisse d'une différence si grande, voire incommensurable entre les deux situations. Bien entendu, la contemplation-création humaine aboutit à des résultats disproportionnés à ceux obtenus par la contemplation-photosynthèse de la feuille. Mais pour Deleuze et Guattari, il s'agit d'un cerveau-sujet engagé dans un empirisme transcendantal, c'est-à-dire d'un cerveau empirique à l'œuvre dans un champ transcendantal qui est nul autre que l'absolument immanent « mille-feuille » de l'univers-cosmos. Le cerveau n'est aucunement le portail conscientiel d'un en-soi nouménal, le cerveau est plutôt un des innombrables membres en devenir d'un « Un [qui] est toujours l'indice d'une

---

[1] Emmanuel Kant, « Critique de la faculté de juger », *Œuvres philosophiques*, Tome II, Traduction de Ferdinand Alquié *et al.* [1985], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985 [1783-1791], p. 1089.

multiplicité[1] ». Ce Un, qui est lui aussi en devenir – disons-le « approximatif[2] » –, est totalement immanent et à deux faces, une extérieure et une intérieure. Deleuze et Guattari le nomment aussi univers-cosmos. En dehors de cet univers-cosmos, le chaos – ou la transcendance. En effet, en dehors de l'univers-cosmos, Deleuze et Guattari affirment qu'on ne peut imaginer que le chaos ou la transcendance : pour leur part, ils optent pour le chaos. À l'extérieur de l'univers-cosmos peuplé de plans – du chaosmos[3] –, il n'y aurait ni transcendance ni néant, que du chaos. L'esprit créateur serait la singularité d'un cerveau-sujet dans un champ transcendantal, c'est-à-dire la singularité d'un singulier instrument de survol impersonnel de l'infini univers où tous les plans coexistent.

1.5.8 De l'objet *de pensée* à l'objet *pour penser*

Étymologiquement, objet vient du latin *objectus* qui veut dire « Action de placer devant » et par métonymie « Obstacle, barrière », « Objet, spectacle[4] ». Le sens

---

[1] Gilles Deleuze, « L'immanence : une vie… », *Deux régimes de fous : textes et entretiens 1975-1995*, *op. cit.*, p. 362.

[2] En résonance avec le titre de Tristan Tzara, *L'homme approximatif.*

[3] À propos du chaosmos, voir Gilles Deleuze et Félix Guattari : « Un concept est un ensemble de variations inséparables qui se produit ou se construit sur un plan d'immanence en tant que celui-ci recoupe la variabilité chaotique et lui donne de la consistance (réalité). Un concept est donc un état chaoïde par excellence ; il renvoie à un chaos rendu consistant, devenu Pensée, chaosmos mental. Et que serait penser s'il ne se mesurait sans cesse au chaos ? La Raison ne nous tend son vrai visage que quand elle "tonne en son cratère". Même le cogito n'est qu'une opinion, au mieux une Urdoxa, tant qu'on n'en tire pas les variations inséparables qui en font un concept, à condition qu'on renonce à y trouver une ombrelle ou un abri, qu'on cesse de supposer une immanence qui se ferait à lui-même, pour le poser lui-même au contraire sur un plan d'immanence auquel il appartient et qui le ramène en pleine mer. Bref, le chaos a trois filles suivant le plan qui le recoupe : ce sont les Chaoïdes, l'art, la science et la philosophie, comme formes de la pensée ou de la création. On appelle chaoïdes les réalités produites sur des plans qui recoupent le chaos » (*Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 195-196).

[4] Henri Gœlzer, *Dictionnaire latin-français*, *op. cit.*, p. 399.

commun[1], pour sa part, définit l'objet comme étant concret ou abstrait. L'objet concret est : « Toute chose qui affecte les sens, spécialement la vue » ; « Une chose solide ayant unité et indépendance et répondant à une certaine destination ». L'objet abstrait est : « Tout ce qui se présente à la pensée, qui est occasion ou matière pour l'activité de l'esprit » ; « Ce qui est donné par l'expérience, existe indépendamment de l'esprit, par opposition au sujet qui pense » ; « Ce vers quoi tendent les désirs, la volonté, l'effort et l'action » ; « La matière, la substance, le sujet, le thème d'un discours ».

Comme dans le cas des mots mystère et esprit, le sens commun du mot objet présuppose un dualisme où le concret s'oppose à l'abstrait, l'expérience à la pensée, l'objet au sujet, etc. On peut aussi remarquer que le sens commun fait valoir un état d'immobilité de l'objet : quand on découvre l'étymologie du mot, on est frappé par le fait qu'il vient du latin *jactare*, qui veut dire jeter, lancer. S'il est question de mouvement, dans la constellation des sens communs du mot, c'est du choc d'un esprit avec un objet qu'il naît – comme si le véhicule de l'esprit percutant l'obstacle de l'objet s'immobilisait tout à coup, pour se remettre aussitôt en mouvement, dans l'intention de venir à bout de l'objet, d'en triompher. L'objet, abstrait ou concret, est jeté devant le « sujet qui pense », provoquant une expérience (« une affection des sens ») qui, ayant momentanément éclipsé la pensée, se doit de la remettre presque aussitôt en action. L'esprit à nouveau en mouvement est dirigé contre l'objet, sa solidité, son existence indépendante. Alors, c'est comme si le « sujet qui pense », à force de volonté, d'effort, traversait l'obstacle de l'objet, vers une sorte d'objet de l'objet, c'est-à-dire « Ce vers quoi tendent les désirs », en quelque sorte vers la pensée même, sortie victorieuse de son combat contre l'objet. Au fait, l'objet serait « Toute chose, concrète ou abstraite, qui affecte [l'esprit] » – la vue pouvant être interprétée comme une métaphore de

---

[1] « Objet », *Le Petit Robert*, *op. cit.*

l'esprit, de la pensée – par son unité et son indépendance « répondant à une certaine destination », qui ne serait pas celle de l'esprit, de la pensée.

C'est dans cet ordre d'idées que la pensée porterait *sur* un objet – comme si la pensée s'opposait à cet objet, luttait contre lui, parvenant à le surplomber, puis à le soumettre assez pour enfin se rendre maître de lui, se l'approprier. Comme si la destination de tout objet était la pensée, et comme si le sujet de la pensée était le maître à venir de tous les objets. Façon de penser qui ne peut manquer de sembler aussi conquérante que colonisatrice, et qui évoque un ordre du discours « comme prodigieuse machinerie destinée à exclure[1] » – dans ce cas-ci, destinée à exclure l'objet même en tant que non-sujet de la pensée.

Libérée du souci de maîtrise, on peut présumer que la pensée ne porte pas *sur* un objet, mais qu'elle porte *par* la pensée *vers* un objet – la pensée étant en marche vers un objet, démarche dont chaque pas sert à nous rapprocher, moins en tant qu'objet *de pensée* qu'en tant qu'objet *pour penser*. Ainsi, c'est moins d'un objet en tant qu'obstacle à vaincre par la pensée qu'il s'agit, que d'un ob-jet ou jeté-devant que la pensée aspire à atteindre et à embrasser – au sens de « saisir par la vue dans toute son étendue[2] », par exemple à la fin d'un parcours, quand l'esprit en embrasse toutes les étapes et qu'il en comprend mieux la valeur –, mais qu'elle ne pourra atteindre ni embrasser sans continûment le penser.

Dès lors émerge une vision plus pragmatique, plus constructive de l'objet. La pensée ne porte pas *sur* un objet, pour la raison que celle-ci, non dissociée de son expérience,

---

[1] Michel Foucault, *op. cit.*, p. 22.

[2] « Embrasser », *Le Petit Robert*, *op. cit.*

participe de la construction de son objet, c'est-à-dire qu'elle est en marche *vers* son objet, qui est aussi sa fin, c'est-à-dire la conséquence de son parcours : « La fin ou conséquence est l'expression des moyens[1]. » Autrement dit, l'objet est le résultat du processus de réflexion modélisé par la pensée : l'objet, c'est l'objet ! C'est-à-dire, dans le cas d'une recherche comme celle-ci, la poétique – la posture de créateur – qui résultera du processus même des questions et des réponses qu'auront suscitées les méditations, mais aussi la création – les poèmes, l'écriture – qui sera rendue possible par l'élaboration de cette poétique.

Cette manière qu'a la pensée de « construire » son objet est dite constructiviste. Le constructivisme marque

> … une rupture avec la notion traditionnelle selon laquelle toute connaissance humaine devrait ou pourrait s'approcher d'une représentation plus ou moins vraie d'une réalité indépendante ou ontologique […] Ainsi, au lieu de prétendre que la connaissance puisse représenter un monde au-delà de notre expérience, toute connaissance est considérée comme un outil dans le domaine de l'expérience[2].

En résumé, il ne s'agit pas de méditer un objet déjà constitué, quoique largement incompris, dont il faudrait prendre suffisamment connaissance pour le rendre le plus cohérent possible. Par ailleurs, aux yeux d'un Je fêlé et d'un Moi dissous[3], comment

---

[1] Gérard Deledalle, *op. cit.*

[2] Ernst von Glasersfeld, « Pourquoi le constructivisme doit-il être radical ? », dans Philippe Jonnaert et Domenico Masciotra (dir.), *Constructivisme. Choix contemporains : hommage à Ernst von Glasersfeld*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 148.

[3] Voir *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, *op. cit.*, au chapitre 1, où Sauvagnargues explique les expressions « sujet fêlé » et « moi dissous », qui sont de Deleuze. Très brièvement, ces expressions renvoient à la critique du cogito par Kant, qui reproche à Descartes de faire coïncider le Je du « Je pense » avec le Moi de « l'existence phénoménale et temporelle » (p. 23) : « Deleuze en tire donc ce résultat hétérodoxe et stimulant. Kant introduit la fêlure du temps entre la synthèse *a priori* du Je pense, et le Moi empirique psychologique […] Le Je pense ne peut en effet s'apercevoir lui-même que clivé dans le miroir du temps […] le Je, fêlé par la ligne du temps, dissout l'unité du Moi psychologique » (p. 23).

un objet pourrait-il apparaître autrement que mou ou flou ? Il n'y a qu'à penser aux montres molles de Dali ou à la logique floue derrière les collages dada[1] : allégories de la ruine du sujet pensant par l'inconscient et désobéissances artistiques « aux exigences d'une cohérence totalitaire » qui datent déjà du millénaire précédent !

1.5.9 D'une philosophie du sujet à une poétique de l'eccéité

Si *La poétique* d'Aristote a constitué la référence de base de la poétique occidentale depuis l'Antiquité, c'est à l'interprétation de cette poétique par Horace que les belles-lettres ont surtout obéi jusqu'au remplacement de la poétique par l'esthétique vers la fin du 18e siècle. Durant tout le temps de sa domination, la poétique a avant tout désigné un ensemble de règles d'écriture et de procédés stylistiques relevant de la rhétorique et s'appliquant à certains genres prééminents. Le dogme principal de la poétique était la mimesis, c'est-à-dire l'imitation de la nature. Cette mimesis avait depuis Aristote une fonction de régulation des passions, qui destinait les œuvres littéraires[2] à un enseignement moral mais, à la différence de la philosophie, tout en divertissant le public auquel elles étaient adressées – bref, en lui dorant la pilule. C'est avec Horace que l'imitation devient moins celle de la nature que des grands modèles littéraires de l'Antiquité grecque et romaine. C'est aussi avec lui que la règle de vraisemblance se change en règle de bienséance : la mimesis se cantonne dans l'imitation de ce que le public considère à la fois comme acceptable et comme admirable. La suite de l'histoire de la poétique montre le progrès de quelques idées qui feront peu à peu sa ruine :

---

[1] Jean-Marc Lachaud, « De l'usage du collage en art au XXe siècle », *Socio-Anthropologie*, n° 8, 2000. Récupéré le 11 septembre 2016 de http://socio-anthropologie.revues.org/120.

[2] Le terme générique pour tous les textes qu'on dit aujourd'hui littéraires n'est pas la littérature, concept inexistant jusqu'au 19e siècle, mais la poésie. Le terme « œuvres littéraires » est donc anachronique ici, mais je le trouve quand même plus clair que poésie.

l'inspiration[1], la variation[2], le sublime[3], le naturel[4], le génie[5], le beau[6]. Avec le romantisme, *la* poétique, désormais déclassée par l'esthétique, cède la place *aux* poétiques, où certains écrivains théorisent ou légitiment leur propre pratique d'écriture, par exemple dans des préfaces ou dans des essais. C'est à Paul Valéry que revient l'initiative de donner à la poétique un nouveau souffle en l'érigeant en étude des lois de production de la littérature. Valéry poursuivra l'étude de sa propre production littéraire, cherchant à constituer sa réflexion en une discipline plus large : la poétique comme étude d'un processus de création.

D'une manière assurément bien différente de Valéry, la poétique de l'Idiot fait partie de cette lignée fondée par lui d'une poétique comme « système du moi » créateur. Suivant les traces de Valéry, la poétique de l'Idiot ambitionne de développer une théorie de la création valable aussi bien pour ma pratique de la poésie en particulier que pour la théorie de la création en général. Contrairement à Valéry, la poétique de

---

[1] Réapparue au Moyen Âge ; on l'interprète comme un appel de Dieu, venu d'une dimension invisible que le poète a comme mission de refléter.

[2] Ou virtuosité du poète à créer des métaphores en nombre infini, faites pour manifester l'invisible divin et en émouvoir le public.

[3] Réapparu en France avec la traduction du *Traité du sublime* de Pseudo-Longin par Boileau ; il ajoute une fonction à la poésie, celle de provoquer une extase esthétique.

[4] Apparu durant le classicisme, en réaction contre les excès du style baroque ; impose à l'art un idéal de simplicité authentique et spontanée qui ouvre la voie à la reconnaissance du sentiment comme principe du beau.

[5] Être naturellement doué d'un esprit créateur (Condillac), d'un sentiment inné de la perfection et d'une originalité inimitable, qui lui permettent d'enfreindre à peu près toutes les règles avec succès ; sa précellence ouvre la voie à la liberté créatrice.

[6] Ou plaisir esthétique, depuis lequel le questionnement philosophique essaie de remonter jusqu'à son essence, vue tantôt comme un transcendant, tantôt comme un sentiment ; ce questionnement sur les fondements de l'expérience esthétique supplante la poétique et son système de règles dans la réflexion littéraire.

l'Idiot ambitionne de développer une théorie qui n'aurait pas pour point de départ « la plus grande lucidité et la maîtrise des propriétés du langage[1] », mais quelque chose comme « UNE VIE », au sens où Deleuze l'a fait voir plus tôt, et qui rappelle la *zôè* grecque ou le simple fait de vivre qu'ont en partage tous les êtres vivants. Elle se veut donc plus qu'un inventaire des objets rituels d'une pratique créatrice, un peu comme il était d'usage de le faire dans les poétries ou poétiques de l'ancien temps. Des enjeux vitaux se profilent derrière l'écriture de poèmes, qu'une poétique est tenue de cerner de plus près. Pour faire migrer la figure du poète de la première personne du sujet lyrique vers la troisième ou la quatrième personne de l'eccéité, un recueil de poésie est pour l'heure insuffisant. Pour la théorie de la création, toute poétique représente l'occasion d'un ressourcement. À la façon d'une préparation vitaminique, la conception qu'elle reflète doit fortifier la création. La réflexion théorique ne doit pas dicter à la création son contenu, mais fournir au plan de composition certaines « lueurs[2] » philosophiques, de façon à ouvrir la pratique de l'écriture à des choix aussi libres que s'ils étaient gratuits.

---

[1] Michel Jarrety, « VALÉRY Paul (1871-1945) », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/valery-paul-1871-1945/.

[2] Le terme « lueurs » cherche à s'opposer à celui de « lumières » – au sens d'idées claires et distinctes dues à la raison. Elles sont semblables aux « faibles lumières » du lieu étrange où se trouve le « sujet de conversation » (p. 155) de *L'innommable* : « Qu'ont-elles donc de si étrange, ces lumières auxquelles je ne demande de rien signifier, presque de déplacé ? Est-ce leur irrégularité, leur instabilité, leur brillant tantôt fort, tantôt faible, mais ne dépassant jamais la puissance d'une ou deux bougies ? [...] je dirai dès maintenant, pour plus de sûreté, que j'attends beaucoup de ces lumières comme d'ailleurs de tout élément analogue d'incertitude vraisemblable pour m'aider à continuer et éventuellement à conclure » (Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2004 [1953], p. 12).

1.6 Sixième méditation : Joie d'écrire !

1.6.1 Penser la création

Créer se pense en considération de la forme. Le plus souvent, penser la création est le point de départ de théories visant à mettre au clair ce qui a donné lieu à la création, non à la forme. Le risque que court la création est alors de se réduire, au détriment de la forme, à l'interprétation de certaines théories auxquelles elle se rapporte comme à des partitions. Mais la création est à l'interprétation ce que la composition est à la partition : la création n'interprète pas les formes, elle les invente. Dans ce cas, comment ne pas interroger les théories si elles limitent l'invention de formes à leur interprétation ? Refuser de s'en remettre à des lieux communs – à des topos – pour alimenter la création paraît inévitable dans une démarche créatrice. Sous-tendre l'acte créateur d'une critique des lieux communs qui risquent de le réprimer ou de méditations qui aident à le libérer de ces lieux communs s'avère essentiel au travail de la forme. L'objectif de l'exercice de réflexion critique serait l'atteinte d'une singularité de l'expérience créatrice pouvant donner lieu à l'invention d'une forme[1]. Certes, le créateur n'est ni un moraliste ni un immoraliste par définition, néanmoins il peut se vouloir responsable de

---

[1] Problématique de la singularité du créateur que résume de façon très aidante Bourdieu dans le passage suivant, parce que les idées qui y sont exprimées, d'un « point de singularité » et d'une « position construite », sont essentielles à la poétique de l'Idiot qui s'élabore ici : « En fait, il appartiendra au lecteur de juger si, comme je le crois (pour l'avoir moi-même éprouvé), l'analyse scientifique des conditions sociales de la production et de la réception de l'œuvre d'art, loin de la réduire ou de la détruire, intensifie l'expérience littéraire : comme on le verra à propos de Flaubert, elle ne paraît annuler d'abord la singularité du "créateur" au profit des relations qui la rendent intelligible que pour mieux la retrouver au terme du travail de reconstruction de l'espace dans lequel l'auteur se trouve englobé et "compris comme un point". Connaître comme tel ce point de l'espace littéraire, qui est aussi un point à partir duquel se forme un point de vue singulier sur cet espace, c'est être en mesure de comprendre et de sentir, par l'identification mentale à une position construite, la singularité de cette position et de celui qui l'occupe, et l'effort extraordinaire qui, au moins dans le cas particulier de Flaubert, a été nécessaire pour la faire exister » (*Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 15).

sa forme, responsabilité qui fera de lui un créateur engagé, à tout le moins dans un processus de création responsable, donc critique. C'est ce processus de création responsable qui l'incitera à s'interroger sur le processus de création même, plutôt que de créer instinctivement ou de s'abandonner à la poétique du jour.

1.6.2 Créer sans permis

L'aboutissement du processus créateur est la forme. Le questionnement auquel le travail de la forme soumet le processus créateur motive les recherches que le créateur mène au plan théorique. À mesure que le créateur approfondit le travail de la forme, il arrive qu'il élabore une poétique en regard de laquelle se développe sa réflexion théorique. La poétique du créateur, c'est le métadiscours plus ou moins théorique qui accompagne sa pratique créatrice. Bien entendu, la moindre expérience de la création interdit d'affirmer que la condition de possibilité d'une forme soit un discours qui la détermine : ce genre d'approche de la création aboutit immanquablement à des œuvres fabriquées, qu'on pourrait dire dépourvues de nécessité. Nombre de créations parviennent à une authentique forme en se soustrayant à la réflexion théorique : c'est la preuve que l'élaboration d'une poétique n'est aucunement indispensable à la rencontre d'une forme. Certaines créations n'existent que pour court-circuiter les discours véhiculés par notre langage. Par exemple, la poésie automatiste s'écrit sous la dictée de l'inconscient, sans arrière-pensée ; une poésie de l'épiphanie veut restaurer la fulgurance originelle, prédiscursive. Or, on peut argumenter que ces approches créatrices se rapportent à autant de poétiques ayant orienté l'acte poétique et conditionné la forme qui en résulta. Mais ce qui importe dans ce cas, c'est que l'apport théorique ou l'influence d'une poétique n'ont pas empêché l'invention d'une forme, au contraire, qu'elles la rendirent possible.

Élaborer une poétique veut aider à comprendre, donc à expliquer la création, dans le respect et le soutien du processus réflexif complexe qui la sous-tend. Élaborer une poétique vise à modéliser ce que Bourdieu appelle « la position construite[1] » de la création, c'est-à-dire le « point de singularité[2] » où ont lieu l'invention d'une forme et le travail réflexif qui l'accompagne. La poétique que j'élabore dans la présente constellation de méditations, dite « poétique de l'Idiot », est dévouée à la création de deux formes, une forme de prose essayistique et une forme de poésie. À mesure que s'élabore la poétique de l'Idiot se poursuit l'exploration, dans ma poésie[3], de formes engendrées dans la constellation de méditations se rapportant à cette poétique. Ma création ondule entre l'écriture de poèmes et l'élaboration d'une poétique se rapportant à cette écriture. Les deux facettes du travail créateur – la poésie et la poétique – sont interreliées au point que le résultat fait apparaître un ouvrage de vannerie aux brins enchevêtrés. L'ouvrage de vannerie, avec sa circularité rampante, est plus représentatif du processus de la création que l'ouvrage de synthèse, avec son zigzag régulier entre l'approche réflexive et la création ou vice versa. Le défi d'une poétique n'est nul autre que celui d'une représentation fidèle de la complexité d'un processus créateur. Une hypothèse soulevée par ma recherche veut que la représentation du processus de création influe la création de formes. Une autre hypothèse veut que la forme l'emporte sur la théorie en création : cette préséance de la forme sur la théorie constitue un parti pris pour la théorie-pratique, c'est-à-dire que la création de formes est envisagée comme une théorie-pratique – où les deux actes de théoriser et de pratiquer la création sont substantivés et lemmatisés tout en gardant leurs indices verbaux – et non comme une pratique séparée de la théorie sur laquelle elle repose. Méthodologiquement,

---

[1] Voir la note 1 de la p. 104.

[2] *Ibid.*

[3] Fût-elle un essai, un roman ou un recueil de poésie.

l'approche est plus constructiviste qu'ontologique. Dans le contexte littéraire actuel, je trouve qu'il est non seulement difficile de réfléchir sur la poésie sans se référer à la phénoménologie, mais indispensable d'aborder la création poétique autrement que de manière ontologique. Plutôt que de ramener la forme poétique à l'énigme de sa manifestation, pourquoi ne pas en montrer le travail, un peu comme le fait une plante pour sa fleur : révéler la forme en tant que croissance et valeur plutôt qu'en tant que présence d'Être ? La problématique derrière cette idée est celle de l'appauvrissement, voire du filtrage des formes, qui résulte presque inévitablement de la référence à un modèle unique ou à des lieux communs pour la création, voire pour l'enseignement de la création. Par exemple, la prédominance du modèle ontologique me semble conduire à un désintérêt pour le processus créateur ou pour un questionnement moral ou politique en poésie, qui se traduit immanquablement par l'inaptitude pour l'invention de formes que rendraient possibles une réflexion se référant à ces autres points de départ théoriques. En poésie contemporaine, adopter l'ontologie phénoménologique comme point de départ de la création poétique résulte trop souvent dans une variation sur une même forme – à structure descriptive, à préoccupation transcendantale, à point de vue privé ou individuel, entre autres – au détriment de l'exploration ou de l'invention de formes déployées autrement ou plus singulières, ainsi que de l'enseignement de processus réflexifs pouvant donner lieu à l'invention de formes déployées autrement ou plus singulières. Dès lors, je juge que la modélisation d'une démarche créatrice différente peut grandement aider à singulariser le travail de la forme, dont la complexité ne peut être réduite à un modèle théorique unique sans risquer de compromettre la création de nouvelles formes.

En somme, la singularité de la forme poétique tient beaucoup à la singularité du parcours théorique que le poète accomplit. La création poétique se double d'un travail théorique, qui n'a pas comme rôle d'interpréter la poésie, de redire en langage rationnel ce que les poèmes ont voulu dire dans leur forme poétique ; le travail théorique se double d'une création poétique qui n'a pas comme rôle d'interpréter la théorie, de

redire en langage irrationnel ce que la théorie a voulu dire dans sa forme théorique. Pensons au rapport entre la plante et la fleur, et on aura une bonne idée des rapports entre théorie et pratique tels qu'ils peuvent se tisser : rien ne relie analogiquement la plante à la fleur qu'elle produit, la fleur n'est pas une miniature de la plante ; la plante produit la fleur, qui vient de cette plante sans vraiment lui ressembler.

1.6.3 *Shaker Loops*[1]

Comme dans une musique minimaliste, reprenons à zéro le thème de la constellation. La constellation est une série de points réunis dans une figure. La figure est comme la personnification d'un esprit qui joint dans un lieu visuellement délimité des points qui en réalité sont disjoints. D'une étoile à l'autre, dans une constellation, il n'existe aucun lien de connexité, sauf celui que présuppose la figure qui les raccorde. L'origine d'une constellation renvoie traditionnellement à un récit de catastérisation, où le mythe performe l'arrivée de la figure dans ce lieu désormais dit « constellation » – par exemple la constellation de Hercule, d'Andromède, etc. À partir du 17e siècle, il faut inventer de nouvelles constellations pour les étoiles qu'on découvre au fil des observations. Toutefois, il s'agit déjà d'astérisme plutôt que de constellation, la figure n'étant plus motivée ni surdéterminée par aucun mythe. Aujourd'hui, les objets célestes sont référencés par leurs coordonnées, et leur position dans telle ou telle constellation n'a aucune importance scientifique.

---

[1] Le titre *Shaker Loops* s'inspire d'une œuvre musicale de John Adams composée à l'automne 1978 pour un septuor à cordes puis adaptée pour orchestre en 1983.

1.6.4 Esprit de constellation

Il n'est pas rare qu'un poème fonctionne comme une constellation. C'est ce que Mallarmé a performé dans « Jamais un coup de dés ». Ce poème est comme l'*acting-out* jubilatoire – le poème étoile – d'une théorie de la constellation qu'ont enfantée peu à peu les autres poèmes – de la constellation Mallarmé. La série de vers qu'habite l'esprit du lieu appelé poème *exprime* (au sens de faire sortir par une pression) une figure. Toutefois, l'opération est irréversible : la figure n'exprime pas l'esprit, elle n'est que le miroir organisé de la série qu'habite l'esprit. La figure n'œuvre pas à nommer, à identifier l'esprit, elle signale plutôt qu'un esprit habite, occupe le lieu où elle apparaît, qu'elle est impuissante à nommer, à identifier. La figure est la personnification de cet esprit – de cet événement – qu'elle est impuissante à nommer. Lorsque Mallarmé écrit « O miroir ! – Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée[1]… », la figure est le miroir, que la série de mots de la périphrase « eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée » exprime. La figure du miroir est la dernière étape, l'aboutissement de l'expression, plutôt que son origine. À l'origine de ce travail d'expression, il y a un esprit du lieu, que les mots échouent à nommer, à identifier. Ce que suggère le vers, c'est l'esprit du lieu, à jamais inexprimé. Ce qu'il exprime, c'est le miroir, comme vanité de l'expression :

> C'est, à l'horizon pas remué d'une ride
> Le visible et serein souffle artificiel
> De l'inspiration, qui regagne le ciel.

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Hérodiade », *op. cit.*, p. 45.

O bords siciliens d'un calme marécage
Qu'à l'envi de soleils ma vanité saccage
Tacite sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ[1]

La constellation de ces vers suggère le même inexprimable esprit du lieu, du poème : ce qui hante le lieu, venu exprimer à l'aide du vers « Le visible et serein souffle artificiel » la figure de l'inspiration, regagne le lieu, « le ciel », sans que l'horizon soit « remué d'une ride ». Les mots du poème, ayant *inspiré* l'esprit (comme ils auraient tiré sur une cigarette), vibrent de lui, comme une voile, sans pour autant être capables à leur tour de l'exprimer (le vent exprime la voile, non le contraire). Ce sont des actes de langage impuissants, aussi héroïques que tragiques pour la vanité de leur puissance d'expression, puisqu'ils n'expriment toujours et seulement qu'eux-mêmes. « O bords siciliens d'un calme marécage [...] CONTEZ » – O impassible continuum, d'où viennent les expressions faites pour conter – « qu'à l'envi de soleils ma vanité saccage » – que ma vanité te saccage tacitement – « sous les fleurs d'étincelles » – sous ses fleurs de rhétorique appelées poésie.

La méthode de la poésie serait l'expression – celle de l'imperceptible esprit d'un lieu appelé poème. Simultanément, la méthode de la poésie serait la suggestion – celle de l'innommable esprit d'un poème. Cette méthode poétique, ondulant parmi l'entrelacs inextricable de l'expression et de la suggestion, compte parmi les rudiments d'une poétique de l'Idiot.

---

[1] Stéphane Mallarmé, « L'après-midi d'un faune », *op. cit.*, p. 50.

1.6.5 Joie d'écrire[1] !

Pour trouver son poème, le troubadour se rend dans un verger, puis s'allonge au pied d'un arbre[2]. C'est en dormant qu'il prétend composer ses poèmes. Le sommeil du poète symbolise le ravissement qui précède la création du poème. Ce ravissement est merveille, car il précède de peu le *joi*, moment d'oubli de soi où le poème se trouve. On dit le *joi* si merveilleux qu'il laisse le poète muet – comme Perceval « devant la lance et le graal[3] » – pour qu'il puisse mieux *entendre* le poème, autrement dit tendre l'oreille à l'énigme de l'inépuisable renouvellement de son *canso* ou chant. Le *trobar* ressemble à un abandon de soi à une mémoire qui précède tout *far* ou *dir*. Cette mémoire – ou avant mythique, ordre caché, utopie – est comme « l'orient d'une démarche toujours nouvelle en son détour[4] ». Trouver dans cette mémoire un poème requiert du poète une attitude d'ouverture ou *dispositio* nommée *joven*. C'est cette attitude qui permet au poème d'être sans cesse renouvelé, comme se renouvelle la nature au printemps. Par conséquent, le poème trouvé ne ressemble à aucun autre. Déjà assiste-t-on à une expérience de la singularité et voit-on l'événement du poème préféré à ce qu'il raconte. Le renouvellement est surtout rythmique. Le renouvellement rythmique du poème débouche sur une esthétique de la variation. La variation est

---

[1] Ce titre est inspiré d'une rencontre entre Beckett et Cioran, que celui-ci relata dans un texte intitulé « Beckett » : « Il y a cinq ans environ, l'ayant rencontré par hasard rue Guynemer, comme il me demandait si je travaillais, je lui répondis que j'avais perdu le goût du travail, que je ne voyais pas la nécessité de me manifester, de "produire", qu'écrire m'était un supplice... Il en parut étonné, et je fus plus étonné encore quand, à propos d'écrire justement, il parla de *joie*. A-t-il vraiment employé ce mot ? Oui, j'en suis certain » (*Exercices d'admiration : essais et portraits*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1986, p. 101).

[2] Les informations ayant servi à décrire le processus créateur chez le troubadour sont puisées dans le chapitre « Troubadours et trouvères » de Marie-Françoise Notz dans Jean Bessière *et al.*, *Histoire des poétiques*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Puf fondamental », 1997, p. 57-72.

[3] *Ibid.*, p. 59-60.

[4] *Ibid.*, p. 60.

étrangère à la mimesis puisqu'il ne s'agit aucunement de représenter quoi que ce soit. Ce qui est cherché ici, c'est l'aléatoire de la variation sous la permanence d'un « juste rapport au centre[1] » dit *mezura* ou mesure. La mesure est la valeur principale de l'*accort* ou accord. Seul un homme courtois, engagé grâce à une ascèse poétique dans la voie du *melhurar* – « du progrès toujours possible, car personne n'est un maître parfait[2] » – accède à l'accord. C'est que le lieu de l'accord est le cœur. Et le cœur, le lieu « où l'amour se révèle harmonie[3] ». Dans le cœur du poète naît le *canso* ou chant. Selon le cœur, la musique. Les troubadours sont dits *illiterati* ou illettrés[4], parce qu'ils écrivent en langue vulgaire plutôt qu'en latin. La musique des troubadours participe « d'un art qui hausse l'idiome des illiterati à la dignité d'une langue[5] ». Le poète s'exprime dans un « latin comme celui des oiseaux[6] ». Son poème est « le "novel chan" des oiseaux[7] », qui révèle la « permanence discrète sous l'ordinaire qui le masque[8] ».

---

[1] *Ibid.*, p. 61.

[2] *Ibid.*, p. 65.

[3] *Ibid.*, p. 60.

[4] De l'illettré à l'idiot, il n'y a qu'un pas, suivant l'étymologie du mot telle que la rappelle le *Dictionnaire historique de la langue française* : « *Idiot* (1370-1372, Oresme), d'abord *idiote*, a le sens latin d'"illettré, ignorant" comme adjectif et comme nom (v. 1225, *ydiotes*) et le conserve jusqu'au 16e siècle » (*op. cit.*, p. 1775).

[5] Marie-Françoise Notz, *op. cit.*, p. 60.

[6] *Ibid.*

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.*

Comme dit la « grande boule parlante[1] » de *L'innommable*,

> En voilà une histoire, je les croyais finies, toutes oubliées, elle est peut-être nouvelle, toute fraîche, est-ce le retour au monde fabuleux, non, seulement un rappel, pour que je regrette ce que j'ai perdu, pour que je me veuille à nouveau là d'où je suis banni, malheureusement ça ne me rappelle rien[2].

Des poètes, Friedrich Schiller affirme qu'il en existe deux sortes : un naïf et un sentimental. Les deux sont gardiens de la nature, mais le premier est seulement son gardien et le second, aussi son vengeur. La pastorale du poète naïf montre le gardien d'une nature harmonieuse encore accessible à l'humanité. Avec Schiller ou Hölderlin, les dieux nous ont quittés, l'harmonie est irrémédiablement perdue. La tâche du poète sentimental est de venger la nature par la beauté de son poème. « La beauté, en effet, crée chez l'homme un état moyen où les deux extrêmes de sa vie physique et de son intelligence cessent de le solliciter en sens contraires et se résolvent en harmonie[3]. » Le beau poème conserve quelque chose de naïf, c'est-à-dire qu'il n'essaie pas seulement de plaire aux hommes cultivés, puisqu'il veut aider l'humanité à retrouver la simplicité que lui a fait perdre la civilisation moderne. Il s'écrit par nostalgie d'un équilibre organique. Les objets de la nature – une fleur, une source, une pierre moussue, le babillage des oiseaux, le murmure des abeilles –

> … sont ce que nous fûmes ; ils sont ce que nous devons un jour redevenir. Nous fûmes nature, comme eux, et notre civilisation doit, sur le chemin de la raison et

---

[1] « [J]e suis une grande boule parlante, parlant de choses qui n'existent pas ou qui existent peut-être, impossible de le savoir, la question n'est pas là. Ah oui, que je change vite de chanson » (Samuel Beckett, *L'innommable*, *op. cit.*, p. 31).

[2] *Ibid.*, p. 201.

[3] Robert Leroux dans l'introduction à Friedrich Schiller, *Poésie naïve et poésie sentimentale*, Traduction de Robert Leroux [1947], Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Bilingue des classiques étrangers », 1947 [1795], p. 13.

> de la liberté, nous ramener à la nature. Ils sont donc à la fois représentation de notre enfance perdue, qui à jamais nous restera chère ; pour cette raison, ils nous emplissent d'une certaine nostalgie. Et à la fois représentation de notre plein accomplissement dans l'idéal, en quoi ils nous inspirent une émotion sublime[1].

La naïveté du poème, parce qu'elle « ménage en l'intelligence un point faible[2] », provoque souvent « ce sourire par lequel nous montrons notre supériorité (théorique[3]) ». Mais dès que nous comprenons qu'il ne s'agit ni d'inintelligence ni d'inaptitude théorique, mais d'une « force pratique plus grande, [d'un] cœur plein d'innocence et de vérité, dont l'artifice diminuerait la puissance, alors c'en est fini du triomphe de l'intelligence et la raillerie adressée à la *simplicité* se transforme en admiration pour cette noble *ingénuité*[4] ».

À force de conscience malheureuse, comme la « grande boule parlante », plusieurs d'entre nous finissent par croire que l'humanité n'est utile en rien et tirent de notre passage sur Terre cette navrante conclusion : « Ici on tue et on mange[5]. » Le poète clairvoyant mais « inguérissable[6] » aime proférer que nous sommes toujours déjà morts,

---

[1] Friedrich Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, Traduction de Sylvain Fort [2002], Paris, L'Arche, coll. « Tête-à-tête », 2002 [1795], p. 11.

[2] *Ibid.*, p. 13.

[3] *Ibid.* La parenthèse est de Schiller.

[4] *Ibid.*, p. 13-14.

[5] Samuel Beckett, *L'innommable*, *op. cit.*, p. 90.

[6] « Nous qualifierons d'*inguérissable* la structure de ce maintien du sens lié à une claire perception de l'insignifiance. L'inguérissable se distingue de l'incurable. L'incurable est l'homme atteint d'une maladie à laquelle il n'est pas de remède. L'inguérissable est autre : atteint d'une maladie à laquelle il est d'excellents remèdes, remèdes dont l'administration demeure cependant dans son cas, pour d'assez mystérieuses raisons, sans effet. Il est par conséquent plus profondément "incurable" que l'incurable ordinaire, lequel pourrait toujours s'imaginer guérissant, si l'on découvrait un remède à son cas ; alors que l'autre, l'inguérissable, qui est en quelque sorte vacciné contre tous les remèdes, est à jamais à l'abri de toute guérison possible » (Clément Rosset, *Le réel : traité de l'idiotie*, *op. cit.*, p. 60).

des « bonshommes de poussière[1] ». Le problème, de plus en plus répandu, étant : « Une menace pèse sur notre bonheur : un risque, non pas tant de suppression ou de disparition que de dévaluation générale, de disqualification globale[2]. » L'innocence de la « mise en intrigue » (Paul Ricœur) de la création poétique chez les troubadours peut nous faire sourire. Qu'on puisse rêver de rééduquer un peuple avec de la poésie sentimentale paraîtra assez drôle aussi. Mais de vouer sa vie à de telles chimères, est-ce si idiot qu'on le dit ? Au 12e siècle, le poète se considère comme l'égal d'un roi[3]. Aux plus grands trésors, il préfère celui de sa propre voix. À l'affaire des mots s'ajoute celle de la voix. C'est à son écoute que la grande boule parlante même à la fin trouve le moyen de continuer : « là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer[4]. » Cette voix, celle de ta *nature*, « est derrière toi, elle doit y rester[5] ». Aussi le rôle du poète peut sembler moins celui de « représenter l'indétermination pour les autres catégories sociales[6] » – manière encore trop scientifique de voir la vie – que celui de gardien de

---

[1] « [I]ls ne savent pas ce qu'ils veulent faire de moi, ils ne savent pas où je suis, ni comment je suis, je suis comme de la poussière, ils veulent faire un bonhomme de poussière » (Samuel Beckett, *L'innommable*, *op. cit.*, p. 102).

[2] Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, *op. cit.*, p. 66.

[3] « Henri d'Avranches voit au ciel Dieu, monarque de l'intellect ; sous lui, Frédéric II, roi des choses ; et sous l'empereur, lui-même, roi des mots [...] » (Jean Bessière *et al.* [dir.], *op. cit.*, p. 53).

[4] Samuel Beckett, *L'innommable*, *op. cit.*, p. 213.

[5] « Cette nature, que tu envies à ce qui est dépourvu de raison, ne mérite pas qu'on l'estime et qu'on la désire. Elle est derrière toi, elle doit y rester [...] Mais quand tu seras consolé d'avoir perdu le bonheur de la nature, que sa perfection serve de modèle à ton cœur. Lorsque tu sors du cercle des artifices pour aller vers elle, elle est là, devant toi, dans toute sa tranquillité, dans sa naïve beauté, dans son innocence et sa simplicité d'enfant, alors attarde-toi à ce spectacle, fais attention à ce sentiment, il est digne de ce qui en toi est le plus merveilleusement humain » (Friedrich Schiller, *De la poésie sentimentale et naïve*, *op. cit.*, p. 25).

[6] Pascale Foutrier, « L'écrivain singulier », Compte rendu du livre de Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000, [s. d.]. Récupéré le 4 janvier 2017 de http://www.fabula.org.

la voix « derrière toi », pour que la mise en intrigue dominante ne te prive pas, surtout vers la fin, de ton seul moyen de continuer. Aux poètes naïf et sentimental, il est peut-être urgent que succède un poète assez idiot pour écouter sa *nature*, qui est aussi sa voix.

1.7 Septième méditation : L'art et l'artiste zen

1.7.1 Toast à une figure amie

Il ne s'agit pas dans cette méditation de proposer un modèle d'idiot qui ouvrirait la voie à une ritualisation de la poétique de l'Idiot. L'inimitable singularité constitue la primitivité de la figure – du personnage conceptuel – de l'idiot. L'idiot est l'ami de la singularité comme le philosophe est l'ami de la sagesse. L'événement de la singularité ne suit aucun modèle, même s'il ne manque pas de se répéter. Un exemple aide à mieux comprendre la différence entre le modèle et la répétition : suivant la poétique de l'Idiot, l'événement de la poésie peut se répéter, mais il ne peut être ritualisé, car n'embrassant d'aucune manière un point de vue angélique ou éternel, il compose immanquablement avec une contingence aussi complexe que variable, impossible à modéliser. Toutefois, à l'inverse de Mallarmé qui se désolait d'une création de hasard où « rien n'aura eu lieu que le lieu[1] », le poète-idiot se veut l'ami du hasard objectif et de l'incommensurable réel où sa création a lieu. Un avatar incontournable de la figure de l'idiot pour la poétique de l'Idiot demeure celui de l'artiste bouddhiste zen. La présente méditation a pour but de rendre compte de cette figure d'artiste-idiot ainsi que de l'esthétique radicalement immanentiste et antifondationnaliste dans laquelle l'inscrit le

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Un coup de dés », *op. cit.*, p. 474-475.

bouddhisme zen. Encore une fois, il ne s'agit pas de proposer le bouddhisme zen en tant que modèle de spiritualité, mais d'entrer en résonance avec lui afin d'explorer en quoi la poétique de l'Idiot peut s'alimenter à ce modèle.

1.7.2 Une journée, une vie[1]

Le bouddhisme zen est moins une philosophie qu'un moyen de libération[2]. Ce sont des conventions que souhaite avant tout se libérer un adepte du zen. Le langage est considéré par le bouddhisme zen comme un système conventionnel, qui réduit la réalité à une forme conventionnelle, par exemple en donnant du langage même une vision fractionnée, linéaire comme dans le système alphabétique, plutôt qu'une forme plus idéogrammatique comme dans les langues orientales. Certes, l'idéogramme réduit la vie à une convention linguistique. Mais le signe idéogrammatique montre mieux que les caractères alphabétiques – plus proches de la langue parlée, donc plus portés à la transparence – le substrat linguistique contenu dans la convention. Deux systèmes de convention, donc : la convention presque intangible de l'alphabet, où la situation globale linguistique est fractionnée d'abord en lettres de l'alphabet pour être linéarisée en mots, phrases, paragraphes, textes ensuite, favorisant la vision centrale ou focale propre aux langages occidentaux ; la convention de l'idéogramme, considérée pour sa

---

[1] Chaque intertitre reprend un koan zen célèbre.

[2] La présentation du bouddhisme zen dans ce texte s'inspire d'Alan Watts, *Le bouddhisme zen*, Traduction de Pierre Berlot [1960], Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1969 [1956]. Le passage suivant aide à mieux comprendre en quoi le bouddhisme zen est moins une philosophie qu'un moyen de libération : « Le bouddhisme zen est une conception et un mode de vie qui n'appartiennent à aucune des catégories formelles de la pensée occidentale moderne. Ce n'est ni une religion ni une philosophie. Ce n'est ni une psychologie ni une science. C'est un exemple de ce qu'on appelle aux Indes et en Chine un "Moyen de Libération", qui s'apparente au taoisme, au vedanta et au yoga [...] un Moyen de Libération peut n'avoir aucune définition positive. Il faut qu'il soit suggéré en précisant ce qu'il n'est pas, un peu comme le sculpteur révèle son œuvre en taillant dans le bloc de marbre brut » (p. 15).

part comme plus processuelle que le langage alphabétique, donc plus proche de la vision globale ou floue que privilégie le bouddhisme zen. L'objectif de la libération des conventions est une compréhension directe de la vie, qui ne passe pas par une représentation mentale linéaire ou symbolique. La libération des conventions vise la spontanéité, celle des enfants, des idiots ou des sages.

1.7.3 Je regarde l'heure et l'heure me regarde

Selon le bouddhisme zen, les conventions dénaturent les hommes, voire les rendent malades, et pour les guérir, une méthode de libération devient nécessaire. Développer sa spontanéité originale, c'est la voie même du rétablissement. En chinois[1], le fait d'être soi-même – peu importe ce qu'on est – se dit *tzu-jan*. Le pire effet des conventions serait de confondre les absolus – par exemple le tao – avec des concepts abstraits – par exemple Dieu. Dans ce même ordre d'idées, le soi ne doit pas être confondu avec l'ego abstrait. Le bouddhisme zen est une sorte d'antidiscours de la méthode, il est une critique de la méthode rationnelle. Dans le bouddhisme zen, la méthode scientifique n'est valable que dans des laboratoires. Pour ce qui est de la vie, l'intuition est plus sûre. La méthode bouddhiste en est donc une de lâcher-prise du système de pensée conventionnel et rationnel, en vue d'un abandon à la vie, en quelque sorte inconditionnel, c'est-à-dire aussi dans ce qui n'est pas contrôlé par la compréhension. On pourrait dire une sorte de pas gagné sur ce que nous appelons souvent le vide, et que les bouddhistes appellent aussi le vide, mais sans que ce vide, paradoxalement, soit vide. Vide, pour le bouddhisme zen, est plutôt un terme désignant le vide de

---

[1] Le bouddhisme trouve son origine dans l'hindouïsme, donc en Inde. Il migrera en Chine, où il subira l'influence du taoisme. Ce n'est que bien plus tard que le bouddhisme migrera au Japon, pour devenir le bouddhisme zen. C'est la raison pour laquelle le bouddhisme zen comprend des mots empruntés tant à l'indien qu'au chinois et au japonais.

conventions, le sans-nom, le vide-de-nom, de représentations – ce que les Grecs appelaient le chaos, mais on voit que la logique est déjà à l'œuvre dans la pensée grecque, puisque le chaos ne peut s'imaginer sans un concept d'ordre préalable ou concomitant, un peu comme la toile d'araignée ne peut s'imaginer sans la mouche qu'elle présuppose (puisqu'elle se file dans le but de l'attraper). Le vide présupposerait le plein, mais justement les bouddhistes ne disent pas le vide, ils disent le tao. Et si quelqu'un veut suivre un maître bouddhiste pour comprendre le tao, le maître fera tout en son pouvoir pour susciter l'éveil – le satori – du disciple, c'est-à-dire un état de simple façon d'être aussi involontaire et nécessaire que la respiration ou le battement du cœur, qui participe pleinement du tao, cependant sans du tout le comprendre. Le satori est dit une spontanéité attentive, à ce qui est le plus naturel à notre corps, mais le plus étrange à notre pensée : notre vie même. Le tao est aussi simple et aussi spontané que ça. S'il lui faut devenir, c'est n'importe quoi n'importe comment, c'est-à-dire *thatata*, comme ça, comme c'est. Derrière le tao, il n'y a rien, la spéculation bouddhiste est volontairement brumeuse, c'est une brume dont on ne sort pas, et on finit par comprendre qu'on est de cette brume-là, comme le poisson finirait par comprendre, s'il le pouvait, qu'il est de cette eau-là.

1.7.4 La voie est sous les pieds

La divination, celle par exemple du Tao Te King, doit être vue non pas comme nous l'enseignent les conventions, surtout occidentales, qui voient tout recours à la divination comme un comportement primitif, préscientifique, etc. La divination se fait avec des hexagrammes, qui à l'origine ont été calqués sur des craquelures de carapaces de tortues chauffées. En fait, le Tao Te King se pratique avec n'importe quoi. Il est une méthode, un peu comme le test de Rorschach, visant à libérer la spontanéité (que les bouddhistes ne réduiraient pas à l'inconscient, terme pour eux conventionnel, limitatif, trop lié au langage et à la rationalité – l'inconscient présumant le conscient, mais encore

la conscience, etc.) et l'intuition. On se place devant les dessins énigmatiques pour accéder à une non-convention de pensée, pour détacher l'esprit de la borne de la convention, pour l'aider à s'abandonner, au tao, à la spontanéité. C'est ce que les Chinois appellent le *tzu-jun*, ou l'intuition par elle-même. Le I Ching n'est pas une méditation au sens occidental, où la pensée, dans un état de plus grande liberté que d'habitude, doit quand même servir à quelque chose d'utile, à tout le moins à la communication. La méditation est une forme plus relaxe de philosophie, un peu comme le fait de porter des jeans au bureau le vendredi. Les méditations à l'occidentale sont un état de détente philosophique, alors que la méditation I Ching est un état de détente menant presque à la stupidité. En fait, le satori est de la même farine. C'est un délestage de tout ce qui importe, pour ne s'en remettre qu'à ce qui fait battre le cœur ou respirer, ou pousser les arbres, ou couler les rivières. Comme si la nature était stupide ou idiote. Idiote, mais franchement bien machinée pour qu'il ne lui en faille pas plus pour exister, « persister et se maintenir » comme dirait François Charron. Les Chinois appellent *te* cette façon de fonctionner spontanée et globale du monde. Par exemple, un dessinateur qui atteint le *te* dessinera à la main un cercle aussi parfait qu'avec un compas. En fait, le tao fonctionne tout à fait aléatoirement et le *te* s'atteint non moins aléatoirement, quoique ce soit à force de pratique qu'on l'atteigne. C'est comme un rendez-vous avec un autobus sans horaire fixe : plus souvent on se rend à l'arrêt d'autobus, plus on a de chances de tomber sur l'autobus. C'est pourquoi le chef-d'œuvre n'est pas une propriété de l'artiste pour les bouddhistes. C'est plutôt une affaire d'accident. La spontanéité ébranle les conventions comme le ferait un accident. Ce que les bouddhistes zen apprécient avant tout, c'est ce qui n'avait aucunement été prévu, par exemple l'angle qu'a soudain pris cette fleur relativement au bouquet qu'on arrangeait ;

la fêlure qui zèbre le pot qu'on tourne. L'artiste est donc celui « qui, involontairement, est la source d'accidents merveilleux[1] ».

1.7.5 Un de gagné, un de perdu

Contrairement à l'idée de génie qu'a réactivée le romantisme européen, à cause du sujet transcendantal où ce génie trouve à s'épanouir, le bouddhisme zen n'a pas d'idée semblable – d'ailleurs il n'a pas d'idée, ou n'en veut pas. L'artiste bouddhiste zen n'a rien d'un génie, n'est habité d'aucun génie, au sens romantique du terme. Le sujet bouddhiste zen, s'il existe, n'existe que par convention, linguistique d'abord, philosophique ensuite. Cette convention du sujet entraîne bien des conséquences et bien des maladies aussi. Le bouddhisme zen viserait plutôt à libérer le sujet du sujet. L'artiste n'essaie donc pas d'être le génie – l'esprit, l'absolu – en lui, il essaie d'être le moins de choses convenues possible, il essaie même d'être idiot, idiot comme un cœur qui bat par lui-même, ou une respiration qui se fait seule.

1.7.6 J'éteins la lumière, où va-t-elle ?

L'art n'est donc pas hypostasié par le bouddhisme zen. L'art n'est pas sacré non plus, ni profane, ni religieux, ni philosophique. L'art est tao, et le tao est, si on veut vraiment mettre des mots sur lui, une espèce de brume d'où on ne peut pas sortir, dans laquelle on laisse arriver ce qui arrive, sans s'imposer. Cette approche de l'art est dite une Voie moyenne, ni Voie spéciale ni Voie maudite, et elle est accessible à tout le monde. Il s'agit seulement de s'asseoir tranquillement et de faire quelque chose dans cet esprit :

---

[1] Alan Watts, *op. cit.*, p. 41.

préparer du thé, composer un bouquet de fleurs, s'adonner à la calligraphie, créer un jardin. On peut développer son athlétisme zen en essayant de conserver le même esprit zen, tranquille, en faisant des choses extrêmement sportives, comme le tir à l'arc ou les arts martiaux. L'art zen, c'est toujours la même façon de sentir, de se présenter : tranquillement déparé de tout ce qui nous encombrait l'esprit, pour être pris en charge, porté par le tao. C'est une petite mort du moi pour une grande vie du tao.

1.7.7 Une illusion peut-elle exister ?

L'art zen ne se complique pas la vie. Il est compliqué parce qu'il est simple. Plus c'est simple, plus c'est compliqué : parce qu'il faut défaire toutes les attaches. C'est un peu comme déshabiller une femme au 19e siècle, défaire les inextricables lacets de son corset, en arriver à son corps, juste ça. Aussi les artistes zen préfèrent ce qu'ils appellent la désignation directe, donc l'absence d'ornementation excessive, et surtout l'absence d'idées abstraites en art. L'art zen n'est pas symbolique au sens occidental. On ne peut pas faire d'exercice herméneutique devant un poème ou un tableau zen. En fait, le satori s'atteint par cette brusquerie zen : c'est comme frapper un mur. Vu que tu t'écrases dessus, tu te réveilles. Tu es ici, point.

1.7.8 Ne voyez pas avec une vision obscure

Tout ce qui advient est un fruit développé grâce aux soins d'une « intelligence inconsciente[1] ». Le tao est moins dieu – contrôleur conscient – qu'enfant – qui joue et fait mûrir les fruits. Le but, c'est de libérer le *te*, révéler les pouvoirs du *te*. La réalité

---

[1] *Ibid.*, p. 35.

est une sorte de scène où le tao s'essaie à des rôles. Selon le mythe hindou de l'origine du monde, Dieu crée le monde en se démembrant. Il devient chacune des formes de vie du monde. Chaque vie est un rôle dans lequel Dieu est absorbé. Aussi rien de positif ne peut être dit sur le monde sauf sous la forme de mythe ou de poésie. La forme verbale directe est interdite. Le mythe est vu comme une méthode de libération de la conscience, un jeu comme le I Ching. De l'hindouisme, l'art zen a reconduit son parti pris pour l'anecdote et la poésie. La désignation directe et le naturalisme prévalent en poésie, mais en ce qui a trait aux enseignements du maître, ce dernier a toujours recours à des anecdotes ou à des koans plutôt qu'à des explications pour faire comprendre quelque chose à son disciple. L'art n'est pas en contradiction avec les préceptes zen, qu'on peut résumer comme suit : tout est souffrance ; le problème est le vouloir-conserver, le vouloir-contrôler ; le nirvana est un laisser-aller, une expiration ; la méthode de Bouddha est libre et spontanée. Le bouddhiste est sans soi, pour lui le vrai, c'est l'absence de moi : à ce point, appelé le nirvana, tout se réfléchit en lui à la façon d'un miroir. Pour parvenir à un degré de passivité tranquille semblable, le bouddhiste a recours à la méditation, assise (*zazen*) ou autrement (*zen*). La forme, pour le bouddhiste, ne peut qu'être vacuité : « La forme est précisément la vacuité, la vacuité est précisément la forme[1]. » C'est-à-dire que l'art, pour le bouddhiste, commence là où le spontané, le tao advient, et le tao, c'est la vacuité – comme il a été dit auparavant, non le vide, mais l'absence de toute idée ou de tout désir de contrôle du tao, par exemple par l'usage de noms. Les bouddhas sont comme la réalité, exactement comme elle, aussi on les dit *tathagatas*, « ceux qui vont et viennent ainsi[2] ». C'est en cela que méditer, c'est devenir n'importe quoi : en renonçant au moi, à l'ego abstrait, celui de l'identité, et en atteignant le nirvana, l'individu n'est plus rien d'autre que « celui qui

---

[1] *Ibid.*, p. 78-79.

[2] *Ibid.*, p. 82.

va et vient ainsi » – comme le reste de la réalité, de la vie, qu'il s'agisse d'un arbre, d'un oiseau ou d'une pierre. Il est alors *tathata* – ainsi ou cela, librement et spontanément tel qu'il est, sans plus.

1.7.9 Je regarde la fleur, la fleur sourit

L'image centrale de l'art hindou est une sorte de toile d'araignée (de rhizome) où tout se reflète dans tout. L'harmonie est associée au fait que chacun peut être *tathata* – tel qu'il est, spontanément, librement, sans interférence, des idées surtout, des abstractions. Alors, tout redevient bouddha, dans une spontanéité attentive : satori, nirvana.

D'une certaine façon, la vision bouddhiste s'apparente à celle des romantiques et de l'idéalisme subjectif. Sauf pour la tradition qu'a reconduite l'idéalisme subjectif d'un esprit-Intelligible qui informe intellectuellement la matière. En fait, l'Orient ne pose pas le problème du désordre tel que l'a fait l'Occident : l'Occident ordonne la matière, et dès qu'il est question de Dieu, il est question d'ordre[1]. Il ne peut en être autrement puisqu'il s'agit d'une tradition logicienne à la base, ce qui n'est pas le cas de la tradition bouddhiste. Le tao n'ordonne rien, tout est confus ici, on n'est pas sur un plan d'immanence où dans le meilleur des cas, comme le souhaitent Deleuze et Guattari, « seulement un peu d'ordre[2] » vient stabiliser le chaos. Il n'y a pas de chaos chez les bouddhistes. Il y a ce qu'il y a, qui est le libre et le spontané, toutes catégories morales confondues, mais ce qui est bien, c'est que ça soit ainsi, sans plus. La philosophie zen,

---

[1] Même chez les chrétiens, qui ont introduit le concept de liberté, inexistant chez les païens, la création a lieu suivant un certain ordre, voulu par Dieu. Le désordre même devient un ordre, s'il est voulu par Dieu.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 189.

si on peut parler de philosophie puisqu'il n'y a pas de *ratio* impliquée ou souhaitée ici, est d'une simplicité, voire d'une stupidité qui ne peut manquer de choquer un esprit philosophique occidental. Il s'agit ici d'une sorte de saut de la foi, et on est plus proche dans le bouddhisme d'une religion que d'une philosophie, sauf qu'il n'y a pas ici de transcendance, et que l'absolu qu'est le tao n'est aucunement abstrait : c'est le fait même de ce qu'il y a de réel, de réalité. On n'est pas dans un ordre empirique, il faut plutôt voir un désordre empirique, incompréhensible, éternellement aléatoire, cependant visible, sensible et parfaitement fonctionnel. La vie est *tathata* : elle va et vient ainsi, voilà tout. Elle ne symbolise rien, elle ne comporte aucune substance, elle ne suscite aucune herméneutique. Elle est opaque, absolument, tout en étant tout à fait transparente, la preuve : nous respirons, notre cœur bat. La méthode du koan s'explique ici : montrer, par l'absurdité du langage, l'étendue du « désordre », faire sentir que le sol se dérobe sous les pieds, provoquer l'éveil, au tao, à ce qui est là, irrémédiablement ainsi – opaque mais respirant, simple infiniment, par-delà la cause et la conséquence. Les rapports entre les choses du monde, entre les choses réelles, ne sont pas ceux des mots : voilà où le bât blesse le plus sérieusement, et s'il est tout à fait intériorisé, le choc de ce fait provoque l'éveil. Le Grand Vide – le tao – est dit « conscience de réserve[1] ». Tout provient de cette conscience de réserve : le mythe du Grand Vide qui génère tout par jeu, sans raison. L'éveil en est un à ce qui est parfaitement naturel, à ce qui est ainsi, sans raison, parce que c'est ainsi, dès lors l'éveil est-il aussi naturel que le reste. Un satori, dit un maître zen, c'est banal. Ce n'est pas comme la Révélation dans les religions révélées : on ne s'éveille pas à un « plus grand que soi », à un « trop grand pour soi », on s'éveille à un « moyen comme soi », à ce qui est comme il est, ni plus ni moins, on s'éveille à la Voie moyenne, celle qui est devant tout ce qui vit et qui est accessible à tout ce qui vit. L'éveil peut donc arriver à n'importe qui, et ce n'importe

---

[1] Alan Watts, *op. cit.*, p. 90.

qui ne sera pas élu pour autant : il sera simplement soudain un peu plus lui-même, délesté de plein de représentations qui l'en empêchaient, il sera *tathata*, libre et spontané parmi la multiplicité libre et spontanée de tout le reste qui vit. L'éveil est simple, trop simple, même pas humain trop humain. On s'éveille à la réalité des tâches quotidiennes, à la simplicité de la vie même qui se résume pour l'humain à manger, à se vêtir, à dormir et à quelques autres activités du même ordre. « Ne vous corrompez pas dans la pensée contemplative qui est pure d'elle-même, / Mais restez dans le bonheur de vous-mêmes et cessez ces tourments. / Quoi que vous voyiez, c'est cela[1] [...] » L'éveil n'est pas un état de pureté : être soi-même, c'est l'être avec les souillures et les corruptions. C'est la tolérance aux passions, la confiance en la nature humaine.

1.7.10 Le bruit d'une seule main qui applaudit

Une anecdote zen raconte qu'un jour, Bodhidharma rendit visite à l'empereur Wu de Liang. L'empereur lui décrivit tout ce qu'il avait fait pour favoriser la pratique du bouddhisme et lui demanda s'il s'était acquis ainsi des mérites. « Bodhidharma répliqua : "Aucun mérite." Ceci ébranla si fort l'empereur dans l'idée qu'il se faisait du bouddhisme qu'il demanda alors : "Quel est donc le premier principe de la doctrine sacrée ?" Bodhidharma rétorqua : "C'est vide ! Il n'y a rien de sacré !" "Qui êtes-vous donc, dit l'empereur, pour vous présenter devant nous ?"– Je n'en sais rien, fit Bodhidharma[2]. » Cette anecdote fonctionne comme le reste – les koans, les haïkus, les mythes : il s'agit immanquablement de communiquer quelque chose de concret plutôt que symbolique. On ne lance pas le lecteur – ou plutôt l'entendeur – dans la dimension

---

[1] *Ibid.*, p. 94.

[2] *Ibid.*, p. 102.

de la pensée, de la conceptualisation, mais plutôt on le ramène sur terre, on lui crève le ballon de l'abstraction, pour qu'il atterrisse, qu'il retombe « sur le plancher des vaches », pour reprendre une expression de chez nous qui est assez zen au fond.

1.7.11 Trouve le plaisir dans l'ordinaire

« Suivez votre nature et conformez-vous au Tao ; / Flânez et cessez de vous inquiéter[1]. » Par exemple, un Occidental verra le Grand Vide grand parce qu'il est infini ; un bouddhiste le voit Grand parce qu'il contient de grands objets – la Terre, le Soleil, les étoiles. Et si quelqu'un fait le vide en lui, il ne s'agit pas, comme les mystiques chrétiens, de rencontrer le rien qui négativement fait qu'il faut (au sens premier où « il faut » veut dire « il manque ») un Dieu, mais de faire le vide de toutes les représentations qui encombrent l'esprit et l'empêchent d'être tranquillement assis à ne rien faire. Dans cet état, pas de désir, donc pas de manque. Tout est ainsi, qu'il y ait un Dieu ou non, qu'est-ce que ça peut faire ? N'avoir plus d'autre soi que les choses dont on a conscience : Dieu apparaît un peu trop important pour un régime de simplicité aussi peu volontaire. L'important, c'est plutôt de ne rien hypostasier. Dieu étant comme l'hypostase de l'ordinaire qui est tel qu'il est, il n'a pas sa place ici, il nuit au tao, au cours ordinaire des choses. Dieu est une grande idée représentée par un mot qui commence par une majuscule, question de nous impressionner et d'augmenter notre fascination pour cette représentation. Mais où est Dieu en réalité ? Tout ce qui nous entoure est commun, nul besoin de majuscule initiale pour faire sa vie. La chenille n'en a pas, le castor non plus, la feuille devient verte sans ça, le nuage passe quand même. Le problème avec Dieu, c'est qu'il n'est pas assez commun.

---

[1] *Ibid.*, p. 104.

1.7.12 Chaque vérité possède quatre coins

On peut rapprocher une telle vision de la multiplicité des philosophes occidentaux du devenir (Héraclite, Deleuze). Mais le zen n'est pas du tout une philosophie du devenir. Le devenir subsume une sorte de linéarité, même s'il s'agit d'une ligne brisée ou « bifurquée », comme dans le rhizome deleuzien. Le zen voit ce qui est là : s'il y a un vol d'outardes dans le ciel une seconde et pas de vol d'outardes la seconde d'après, il n'y a pas de continuité entre les deux. Il y a seulement « il y a ». Comme s'il s'agissait d'un album de photos, avec rien entre elles. De petits infinis présents complets qu'on peut habiter complètement, comme l'eau habite complètement et infiniment la goutte qui se défera la seconde d'après : tout est plein, ou tout est plein autrement, mais ça ne devient pas, ça ne s'en va nulle part, rien ici n'est destiné ni destinal, historique ni historial : le rapport au temps est présent, tous les verbes se conjuguent au présent. Non pas qu'il n'y ait pas de passé ni d'avenir, mais le passé n'a d'importance que s'il est présent, et encore faut-il saisir que ce qu'il y a de plus important, c'est le lieu, le moment où on est.

1.7.13 Le soleil de midi ne fait pas d'ombre

Pour comprendre l'approche zen de l'art, il faut saisir tout ce qui précède. L'art est une action zen, une mise en action de ce qui précède. Il est méditation, méditation en action (plutôt qu'assise). L'art zen est l'action qui reste assise. L'oiseau-berceau[1] de Jean-

---

[1] « Les oiseaux-berceaux (*bowebirds*) sont une famille d'oiseaux dont les espèces vivent notamment en Australie et en Nouvelle-Guinée [...] Ils doivent leur réputation notamment au fait que les mâles construisent des architectures complexes et très décorées, appelés "berceaux" [...] Souvent l'intérieur du berceau est "peint" avec une mixture de baies, d'écorce, de charbon, de salive et de terre [...] D'abord, en tant qu'œuvre architecturale et décorative, il attire l'attention des femelles qui l'inspectent minutieusement. Ensuite, dès lors que l'œuvre a convaincu la femelle que l'architecte en question valait la peine qu'elle s'y intéresse de plus près, il fonctionne comme une salle de spectacle. En effet, la femelle

Marie Schaeffer est un artiste zen : il crée selon sa nature, sans s'éloigner de sa spontanéité. L'artiste zen humain pratique l'art selon sa spontanéité humaine. Et cette spontanéité n'est pas celle de l'individu, elle est celle de la conscience de tout ce qui entoure le soi. L'artiste zen crée comme soi avec l'autre. Il n'y a pas de génie qui entre en lui et lui permet de rendre visible ce qui ne l'était pas. Le visible se continue, se poursuit avec l'artiste zen : la calligraphie se présente comme spontanéité se manifestant, mais sans cette idée miraculeuse dont la phénoménologie nimbe la manifestation, qu'on sent presque théophanique. La manifestation zen n'est pas anthropophanique non plus, elle est « taophanique », et ce, dans le sens le plus « normal », « ordinaire » du mot. L'artiste zen pratique l'art de la nature elle-même.

1.7.14 Lorsque le cœur est dépouillé de tout désir

En résumé, l'art zen n'a pas de caractère symbolique. Les sujets sont concrets, issus de la vie courante. L'événement le plus énigmatique est celui de l'accident. L'artiste pratique une sorte d'accident contrôlé comme il pratique une spontanéité attentive dans sa vie. L'accident est très prisé dans l'art zen, c'est-à-dire que la perfection, concept abstrait et idéaliste, n'est pas le but de l'art zen. L'accident comporte une valeur accrue de « concrétude », l'art devient d'autant plus vivant, d'autant mieux « rien de spécial », alors qu'il est marqué par un accident. L'accident est dit contrôlé parce l'artiste ne le

---

vient se placer à l'intérieur du berceau et regarde l'architecte – le mâle – exécuter la phase cruciale de son opération de séduction : une danse couplée à un spectacle sonore, dans la mesure où, en dansant, le mâle émet toutes sortes de sons, en partie mimétiques (il imite d'autres oiseaux) en partie automimétiques (il imite ses propres cris de menace) [...] On aura déjà compris où je veux en venir. Comme en témoignent les termes d'architecture, de décoration, de chant, d'observation et de choix de préférences, j'aimerais suggérer que ce que je viens de décrire a quelque chose à voir avec ce que, chez les humains, nous appelons la création artistique et la relation esthétique [...] » (Jean-Marie Schaeffer, *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Confluences », 2009, p. 19-21).

gomme pas, il travaille avec lui, autour de lui, un peu comme un arbre pousse en relation avec la géographie où il se trouve. La composition d'un tableau, d'un poème est d'autant plus naturelle – aussi naturelle que les objets naturels qu'elle donne à voir – qu'elle contient un accident, un défaut. Il ne s'agit pas de hasard, par exemple le hasard objectif des surréalistes, parce que la notion de hasard n'existe que dans une posture de contrôle : le hasard est un désordre, une perte de contrôle, un relâchement de l'ordre. Le hasard appartient à un paradigme ordonné, ce qui n'est pas la façon de voir zen. L'accident contrôlé veut dire : discipline dans la spontanéité, mais aussi spontanéité dans la discipline. C'est une pratique, pas une idée comme l'ordre ou le hasard.

1.7.15 Existence au-dessus et au-dessous du nœud

L'artiste occidental, à cause de la dualité à la base de sa façon de voir, sépare l'esprit et la matière, donc l'esprit et la nature. L'art est affaire d'esprit qui pénètre la matière et « l'informe », lui prête une forme (comme chez Aristote). L'artiste est vu comme un conquérant de la nature : il permet à l'esprit de conquérir la matière. Les romantiques ont fait de la nature un esprit, donc de l'artiste une figure assez proche de l'artiste zen. Cependant, la dualité subsiste dans le romantisme aussi, donc l'artiste se différencie en ceci de l'artiste zen : l'artiste romantique participe du processus dialectique de l'esprit s'absolutisant, dans sa phase matérielle, déjà en marche vers la conscience. L'art romantique est conscience, critique. Ce n'est pas la même naïveté dont il s'agit dans l'art zen. Il n'y a aucune dimension idéale, encore moins critique, dans l'art zen. Il s'agit d'une disposition d'esprit la moins duelle possible, la plus concrète – matérielle si on veut, si on tient à employer des mots, des concepts occidentaux. Mais il n'y a pas de matière à proprement parler dans la pensée zen. Tout est mixte, multiplicité, combinaison, état des lieux ainsi une seconde, autrement l'autre. L'artiste zen n'ajoute rien à ce qui l'entoure, il n'est responsable de rien, il est, il s'harmonise à ce qui est là.

Il ne montre rien, ne manifeste rien. Il n'est pas, comme le fait voir Heidegger à propos de Hölderlin, celui qui réinvente le langage, celui qui œuvre à la parole, celui qui affronte les dieux quelque part d'où il revient marqué par le choc de la parole, comme Moïse revenant du Sinaï ou Harry Potter frappé au front par Voldemort. L'artiste zen est impensable ainsi. Il est « inséparable » plutôt qu'« individu ». Être zen, c'est retrouver l'harmonie du réel, celle de la participation de chaque chose à ce qui est là. Il n'y a rien de difficile là-dedans, c'est tout le contraire d'une conquête. Le mot qui décrit l'état de « naturalité » participative typiquement zen est *i*. L'*i*, c'est la nature et la facilité mêmes. L'artiste ne conquiert pas son art, il y « grandit », comme grandissent les plantes. L'art zen est presque un devenir-végétal. Le végétal ne va nulle part. Il change alors que tout le reste change avec lui. Il bouge-avec, change-avec. Le végétal est un « inséparable » plutôt qu'un « individu ». L'art zen est un devenir-végétal : sans désir puisque la vie est sans but, là sans plus, puisque la mort n'est pas encore venue, sans âme, puisque sans dualité, pas sacrée non plus parce que la vie, son énigme, sa merveille, est quelque chose de simple, d'*i* : rien de spécial. Ce qui est spécial, c'est de s'éloigner de la vie, de sa simplicité à force d'abstractions et de complications.

1.7.16 Le courant rapide n'emporte pas la lune

L'art est *dô*[1], c'est-à-dire « la voie de l'art », qu'on traduirait à peu près par mystère en Occident. Dans le *dô*, il est courant de recourir à la « fertilisation croisée[2] », c'est-à-dire à un croisement des différents arts ou des différentes disciplines. Tout étant relié, comme le montre la figure de la toile d'araignée évoquée plus tôt, les disciplines ne

---

[1] Alan Watts, *op. cit.*, p. 195.

[2] *Ibid.*, p. 196.

sont pas compartimentées comme elles le sont en Occident. La tradition occidentale est classificatrice, mais l'orientale ne l'est pas. L'art se pratique donc au carrefour de la philosophie, de la littérature, de la poésie, de la peinture, etc. dans la tradition zen. L'art zen « exprime », non, le mot est trop fort, poursuit le monde auquel il appartient, le monde qu'il ne domine aucunement. Et ce, dans une conscience tranquille du vide même de ce monde, car l'artiste zen ne l'oublie pas, que ce qui est ainsi n'est rien d'autre que ce qui est venu spontanément du vide, donc vide aussi, même si extrêmement concret. Rien n'est logique bien sûr, dans une telle façon de penser, mais la logique n'est pas un problème zen. Le sens de la forme en est donc un qui convient à cette réalité du vide : la forme artistique, comme la réalité, est une forme du vide, l'artiste doit équilibrer la forme avec le vide. Cela me rappelle quelques très beaux vers du poème *Arbres I* de Philippe Jacottet qui rendent bien cette idée : « Du monde confus, opaque / des ossements et des graines / ils s'arrachent avec patience // afin d'être chaque année / plus criblés d'air[1] ». J'ajouterais que les arbres mêmes sont une grande réussite formelle, en ce qu'ils équilibrent parfaitement leur forme avec le vide[2].

---

[1] Philippe Jaccottet, *Poésie (1946-1967)*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1971, p. 138.

[2] Mais qu'en est-il alors des concrétions moins aérées, comme les rochers, les glaciers, les métaux, le sol même ? Les parois rocheuses seraient-elles moins zen que les arbres ? Le risque d'abstraction – d'idéalisme, d'hypostasie – nous guette sans cesse, et cette note prend le temps de le souligner. Une déconstruction de la figure de l'arbre chez Jacottet montrerait possiblement que sous le couvert d'une certaine idée que l'intellectuel occidental post-Deuxième-guerre-mondiale se fait de l'esthétique zen, comme étant une forme d'équilibre entre le plein et le vide, et que semble rendre manifeste le minimalisme chic de Jacottet, se cache une esthétique à dominante romantique, qui ne peut s'empêcher de dialectiser la matière et l'esprit, et où l'esprit immanquablement « aère » la matière – la délie, l'ouvre –, un peu comme les voyelles de l'esprit « aèrent » les consonnes de la matière chez Kierkegaard. L'esthétique zen risque fort de correspondre très peu à un minimalisme chic ni à un équilibre entre l'esprit et la matière, et je ne peux m'empêcher de trouver plus zen un tableau de Soulages qu'un poème de Jacottet. Ce qui est difficile à saisir pour les Occidentaux que nous sommes, c'est que l'équilibre vient du *tathata*, de l'être-là ainsi qu'il est là, qu'on soit épais comme une croûte rocheuse ou troué comme un fromage gruyère, et non d'une idée qu'on se fait de l'équilibre.

1.7.17 Les montagnes sont les montagnes

L'art zen est un mystère au même titre que la réalité. Le commentaire critique n'est donc pas nécessaire ici, ni l'exégèse, ni la paraphrase, ni l'explication de texte, etc. L'art est censé fonctionner comme un galet lancé dans une eau tranquille : il est comme quelque chose qui tombe en nous et nous sommes remués par ce quelque chose comme l'eau l'est par le galet. Ce qui vient ensuite est l'effet de l'art, l'effet attendu de lui. Ce qui n'est pas la même chose qu'une compréhension. Encore une fois, ce qui est attendu est une « spontanéité attentive ». Affective, certes, souvent remémorative, un état de vie intensifiée, certes, mais pas au sens occidental, qui en rajoute toujours beaucoup, en tout cas trop pour un esprit zen.

1.7.18 Qui es-tu ?

La forme zen est donc naturelle et spontanée et elle ne refuse pas l'accident, au contraire. Elle peut atteindre la perfection : par exemple, l'artiste peut tracer un cercle parfait, mais là n'est pas la question. L'artiste fera comme la végétation, comme tout ce qui grandit, il fera sans symétrie, souvent de manière irrégulière, parce qu'il laisse de la place à l'imprévu. L'art zen n'est pas classique, il ne répond pas du tout de la raison, il ne répond pas de la déraison non plus : ce genre de catégories n'intéresse aucunement le zen. Pour la pensée zen, la façon de faire occidentale semble insensée et inhumaine : idéale certes, voire Intelligible, et sacrée, et tout ce qu'on voudra de génial, mais justement loin de ce qui est à proprement parler humain. Pour la pensée zen, l'humain, c'est la Voie moyenne, qui est dévolue à tout ce qui existe, sans exception. Il n'y a pas de voie d'exception zen. Penser ainsi est tout le contraire d'être zen. On rencontre donc plus d'hurluberlus que de saints ou de poètes maudits dans l'art zen. Les personnages préférés de l'art zen sont assez grotesques parce que la vie l'est, la vraie vie l'est. L'art zen est plus proche des *Belles Sœurs* de Michel Tremblay que

du beau Émile Nelligan incompris. La posture romantique n'a pas cours ici. Certes, l'artiste a des « états d'âme », qui vont de la quiétude à l'étrangeté, mais il n'y a pas de génie malheureux dans l'art zen, la posture narcissique est impensable dans un art du vide et du plein harmonisés, desquels l'homme participe au même titre que n'importe quel autre élément. Les personnages préférés de l'art zen sont des pauvres fous abandonnés à l'aspect farouche, hurlant, fainéantisant, éclatant de rire « à la vue des feuilles emportées dans le vent » ; ou encore deux ermites simples d'esprit – un peu comme les simples d'esprit qui sont comme les gardiens de ce « Royaume[1] » (*Kingdom*) qu'a créé Lars von Trier pour la télé ; la divinité même – ou ce qui passe pour tel, parce qu'on est ici en plein animisme – est obèse, gargantuesque, facétieuse. Il s'agit d'un plan de composition qui aurait comme figure modèle Dionysos (ou Diogène) plutôt qu'Apollon, mais encore là, les moines appartiennent bien plus à la comédie qu'à la tragédie.

1.7.19 Ici s'ouvrent les portes du paradis

En fait, le monde zen en est un sans tragédie. Les quatre états fondamentaux de l'artiste sont dits *furyu*[2] : parmi ces quatre états se trouvent le *sabi* – l'état solitaire et paisible ; le *wabi* – l'état plus triste, même déprimé ; l'*aware* – l'état de tristesse intense, donnant lieu à la nostalgie ; le *yugen* – l'état d'étrangeté, où une soudaine perception de quelque chose de mystérieux évoque un informe indéchiffrable. Mais on dirait des postures de mime, sans plus. Deleuze dirait peut-être des états de surface (voire des eccéités). On

---

[1] Lars von Trier, *Kingdom*, Deux miniséries télévisées, Danemark, DR1 (Danmarks Radio), 1994 et 1997, 55 min.

[2] Alan Watts, *op. cit.*, p. 201. Les expressions japonaises *sabi*, *wabi*, *aware* et *yugen* « extrêmement difficiles à traduire dans notre langue expriment les quatre états fondamentaux du *furyu*, c'est-à-dire de l'état d'esprit zen dans sa perception des instants sans but de la vie » (*ibid.*, p. 200-201).

dirait des émotions venues de la peau, restées à la surface de la peau. Et la tragédie renverrait à ce que Deleuze a dit de la profondeur : un trou, un abîme où il est préférable de ne pas tomber. *« I would prefer not to »*, comme dit Bartleby, mais l'art zen aussi : pourquoi pousser la chose plus loin, plus profond, quand on a assez à dire depuis ces quatre états. L'artiste zen resterait humble avec son intériorité, un peu comme ce mime dont parle Mallarmé : « Moins qu'un millier de lignes, le rôle, qui le lit, tout de suite comprend les règles comme placé devant un tréteau, leur dépositaire humble[1]. » Comme un simple particulier[2] surnageant à la surface d'une scène semblable à une photographie et qui y « devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence et non de sa signification[3] ». D'ailleurs, Barthes a beaucoup parlé de son admiration pour l'art de la scène oriental, qui se joue dans la lumière et se donne pour ce qu'il est : une pure représentation, plutôt que comme une illusion, comme le fait l'art de la scène occidental. Finalement, l'art zen rappelle cette « nourriture décentrée » dont parlait Barthes dans *L'empire des signes* :

> Entièrement visuelle (pensée, concertée, maniée pour la vue, et même pour une vue de peintre, de graphiste), la nourriture dit par là qu'elle n'est pas profonde : la substance comestible est sans cœur précieux, sans force enfouie, sans secret vital : aucun plat japonais n'est pourvu d'un centre (centre alimentaire impliqué chez nous par le rite qui consiste à ordonner le repas, à entourer ou à napper les mets) ; tout y est ornement d'un autre ornement : d'abord parce que sur la table, sur le plateau, la nourriture n'est jamais qu'une collection de fragments, dont aucun n'apparaît privilégié par un ordre d'ingestion : manger n'est pas respecter un menu (un itinéraire de plats), mais prélever, d'une touche légère de la baguette, tantôt une couleur, tantôt une autre, au gré d'une sorte d'inspiration qui apparaît

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Mimique », *op. cit.*, p. 310.

[2] Simple particulier au sens de l'ancien grec *idios*.

[3] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972 [1953], p. 27.

> dans sa lenteur comme l'accompagnement détaché, indirect, de la conversation[1] [...]

1.8 Huitième méditation : Méditations accompagnées

> *Ton acte toujours s'applique à du papier ; car méditer, sans traces, devient évanescent, ni que s'exalte l'instant en quelque geste véhément et perdu que tu cherchas.*
> *Écrire –*
>
> STÉPHANE MALLARMÉ

1.8.1 Un satori, c'est idiot

Le choix de mener une recherche théorique à partir de méditations s'explique *in petto* par le fait que celles-ci renvoient à ma pratique de la méditation assise zen (*zazen*) et à la disposition favorable de la méditation pour ce que Nicolas de Cues appelle le « passage à la limite », point limite où la pensée passe du fini rationnel à l'infini de la docte ignorance[2], infini (ou voie) que les Chinois nomment « tao » et les Japonais *dô* (comme dans *kadô*, la voie des fleurs). D'un point de vue plus conceptuel, le choix des méditations souscrit à une intention expresse de composer l'unité d'une pluralité, où

---

[1] Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2014 [1970], p. 36-37.

[2] Voir David Larre, « Nicolas de Cues : le problème de l'éternité du monde, entre contradictions et coïncidence des opposés » : « Créer, en tant que ce serait pour lui [Nicolas de Cues] engendrer éternellement le temps, suppose d'emblée une coïncidence des opposés, temps et éternité, dans le processus même de diffusion de l'être. À l'inverse, lorsque l'esprit humain remonte, par son effort de mesure, de la succession des instants à l'instant de l'éternité, il tente de s'approcher d'un terme en lui-même inaccessible, ce qui marque et la limite de la rationalité et le passage à la limite, via l'intellect et la docte ignorance, dans un rapport de discontinuité irréductible entre fini et infini » (dans David Larre [dir.], *Nicolas de Cues, penseur et artisan de l'unité : conjectures, concorde, coïncidence des opposés*, Lyon, Ens Éditions, 2005, p. 92).

« la pluralité c'est les parties successives, et l'unité c'est le rassemblement en un[1] », mais sans que la pluralité retombe dans le traquenard de « la stabilité d'un sens conçu comme une essence soustraite au temps et à l'histoire[2] ». Comme le demande Gilles Deleuze, « comment produire, et penser, des fragments qui aient entre eux des rapports de différence en tant que telle, qui aient pour rapports entre eux leur propre différence, sans référence à une totalité originelle même perdue, ni à une totalité résultante même à venir[3] ? » Le devenir-idiot, s'il est aussi singulier qu'il le laisse entendre, met fin à « cette folie du sens qui est la folie par excellence, folie à laquelle il n'est aucun autre antidote philosophique qu'un matérialisme intransigeant[4] ». La quête du sens – comme noème d'une conscience ou essence[5] – apparaît de plus en plus clairement, au fil d'une réflexion autour de l'idiot, comme un obstacle à une quête plus authentique, celle de l'allégresse créatrice, notamment au moment du satori créateur, avec « cette

---

[1] Gilles Deleuze, « Les aspects du temps ; La lumière ; Bergson ; Le mouvement ; Kant ; Le sublime dynamique », Cours donné à Vincennes-Saint-Denis, *Les cours de Gilles Deleuze*, 12/04/1983. Récupéré le 5 août 2016 de https://www.webdeleuze.com/textes/72.

[2] Voir Philippe Mengue, « Deleuze et la question de la vérité en littérature », *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, vol. 1, n° 2, 2003. Récupéré le 4 septembre 2016 de http://erea.revues.org. En effet, il s'agit de recourir aux méditations, et à leur discontinuité, pour éviter que « la priorité [soit] donnée à un sens visé qui se subordonne et rend raison de l'organisation matérielle du texte » (Philippe Mengue, *ibid.*), et ce, même dans un ordre de discours plus théorique que lyrique.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, *op. cit*, p. 50.

[4] Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, *op. cit.*, p. 37. À propos de ce « matérialisme intransigeant », Rosset ajoute entre parenthèses : « (c'est-à-dire celui de Lucrèce et d'Épicure, pas celui de Marx.) »

[5] « Le sens deleuzien n'est pas le noème d'une conscience, une essence. Le sens deleuzien émerge du non-sens et n'a pas de "sens" (de signification supplémentaire). Il fait sens, il agence ou est agencé (dépend d'un agencement). Il faut donner toute sa signification (active, productrice) au verbe faire. Le sens fait irruption, il est produit comme un effet ("effet de sens"), en rapport avec les failles irréductibles qui creusent les structures signifiantes. Le sens ne détenant aucune position en surplomb, totalisante, il n'est pas de l'ordre d'un méta-langage. Il n'est pas non plus, comme dans la dialectique, le terme d'une téléologie. Il est antidialectique » (Philippe Mengue, « Logique du sens », dans Robert Sasso et Arnaud Villani [dir.], *op. cit.*, p. 231).

transparence du particulier qui donne accès à l'universel[1] », « qui permet à l'artiste la communion avec ce qui, en chacun, transcende les particularités, avec l'universel donc, ne serait-ce qu'à travers son incarnation laïque qu'est la nature[2] ».

L'art, « c'est la seule chose qui résiste à la mort » (Malraux). L'art, c'est un acte de résistance (Deleuze) – contre la mort, pour la vie, voire pour *une vie*. À l'idée de perdre la vie, une panique saisit Ivan Ilitch : « Ivan Ilitch voyait qu'il mourait et il était désespéré[3]. » Son épouse, Prascovia Fiodorovna, affirmera à ses funérailles que pendant les trois jours qui ont précédé sa mort, il a crié sans arrêt. À la fin, pourtant, tout s'éclaire : « "Oui, je les tourmente, pensa-t-il. Ils ont pitié de moi ; il vaut mieux pour eux que je meure." Il voulut le leur dire, mais n'en eut pas la force. "D'ailleurs, pourquoi parler ? songea-t-il. Il faut le faire[4]." » Une conversion à la compassion est en train de s'accomplir, au moment même où Ivan atteint la limite par delà laquelle l'attend l'abîme qui l'effraie tant, mais pour mieux prendre appui dans le monde où il respire encore. Ses dernières paroles sont semblables à celles d'un homme au moment d'un satori, ou d'un créateur quand l'œuvre est achevée : « "Voilà donc ce que c'est, prononça-t-il soudain à voix haute. Quelle joie[5] !" » Et si l'art résiste à la mort, il est intéressant de penser que c'est à titre d'acte aussi joyeux, plein d'indulgence pour ce monde-ci et ce qui va y demeurer vivant. Alors, on peut rêver que l'œuvre

---

[1] Nathalie Heinich, *Être écrivain : création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000, p. 213.

[2] *Ibid.*, p. 214.

[3] Léon Tolstoï, *La mort d'Ivan Ilitch*, Traduction de Boris de Schloetzer [1927], Paris, Temps & Périodes, coll. « Classica », 2009 [1886], p. 20.

[4] *Ibid.*, p. 124.

[5] *Ibid.*, p. 125.

d'art s'entoure d'une clôture d'abîme[1] pour murmurer à l'oreille d'un ivrogne ou d'un mourant[2] que « [les] nouvelles étaient mauvaises, mais pas entièrement. Il y avait du bon aussi là-dedans[3] ». À la différence du salut de Kierkegaard, qui s'obtient au prix d'un désespoir converti à la foi, le satori s'obtient à celui d'un désespoir converti à la compassion. Rien : « J'en sais ce que savent les mots et les choses mortes et ça fait une jolie petite somme, avec un commencement, un milieu et une fin, comme dans les phrases bien bâties et dans la longue sonate des cadavres[4]. » Sachons qu'au commencement, au milieu et à la fin des plus belles œuvres, il n'y a rien. À ce propos s'interroge Michel Serres : « Le secret des choses, c'est qu'il n'y a pas de secret. Le message de fond n'est qu'un bruit, et nul ne me fait signe, et il n'y a pas de signal [...] Qu'il n'y ait rien à lire, au bout de toute lecture, qui le supportera[5] ? » Réponse : à la fois personne et tout le monde, un simple mortel appelé l'idiot, ou un homme sans qualités particulières, poète chaque fois qu'il se trouve là sans plus, à s'émerveiller du simple fait que lui et les alentours ont l'heur inexplicable d'exister. Au point de l'idiot fait irruption le scandale[6] par excellence : l'amour du réel, autrement dit de tout. Et la compassion dont se remplit le poète sonne l'heure du retour parmi les siens.

---

[1] La formule vient des *Fragments d'un voyage immobile* de Fernando Pessoa : « L'abîme est ma clôture/Être moi n'a pas de mesure » (Traduction de Rémy Hourcade [1990], Paris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Rivages », 1990, p. 90).

[2] « Il ne faut pas s'astreindre à une œuvre, il faut seulement dire quelque chose qui puisse se murmurer à l'oreille d'un ivrogne ou d'un mourant » (Emil Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987 [1973], p. 11).

[3] Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1982 [1951], p. 238.

[4] *Ibid.*, p. 41.

[5] Michel Serres cité par Clément Rosset, *op. cit.*, p. 29. Voir Michel Serres, *Hermès III : La traduction*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1974, p. 67.

[6] Sur le scandale, il faut relire Sören Kierkegaard, « Le péché de désespérer quant à la remise des péchés (Le scandale) » dans *Miettes philosophiques. Le concept de l'angoisse. Traité du désespoir*, Traduction de Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau [1948, 1935, 1949], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990 [1844, 1844, 1849], p. 476-488. Dans un esprit anti-hégélien, Kierkegaard critique « la doctrine de l'homme-

Le thème du retour du poète est central tant à l'*Empédocle* de Friedrich Hölderlin qu'à l'*Approche de Hölderlin* de Martin Heidegger. À l'étape finale du processus créateur, il n'est pas rare que le poète soit regardé comme une sorte d'idiot déviant, d'amuseur grotesque. Au mieux, le retour du « Joyeux[1] » parmi les « endeuillés » semble coïncider avec cet « Habiter poétiquement[2] » qu'évoque Heidegger : sa rentrée au bercail contribue à l'élévation de conscience de la communauté. Au pire, le moment du retour sur terre rappelle ce que raconte Baudelaire dans son poème : les hommes d'équipage pour s'amuser réduisent l'albatros en captivité, l'un le maltraite, l'autre le ridiculise. C'est dans de pareilles ténèbres que se fait le mieux sentir le besoin de l'éclaircie et que le sacré saisit le maudit en passant, comme dans la phrase célèbre de Mallarmé : « Croyez que ce devait être très beau[3]. » Cette phrase éclaire admirablement la conscience malheureuse du poète descendu des hauteurs sublimes d'une expérience pour ainsi dire transcendante de la poésie. Au moyen de deux groupes de trois mots également répartis de part et d'autre du verbe central « devait » apparaît « en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la

---

dieu » (*ibid.*, p. 481) où l'homme divinisé prétend à une égalité avec Dieu. L'empressement des hommes à ne pas vouloir être eux-mêmes, pour oublier qu'il leur faut comme le Christ « naître et se faire homme, souffrir, mourir », est la cause de la méprise. Aussi doit-on veiller à « faire de chaque homme un isolé » (*ibid.*, p. 481) afin qu'il puisse se départir des concepts qui l'empêchent de reprendre pied dans le réel : « leur faire avouer l'*impuissance* du concept en face du réel » (*ibid.*, p. 482). Alors, le scandale de la remise des péchés – du pardon, de l'amour du réel, de la compassion – devient possible.

[1] « Lui, "le Joyeux", il ramène à la joie les endeuillés [...] Il n'ôte pas le deuil, mais il le change, en laissant pressentir à ceux qui sont livrés au deuil que même le deuil ne peut provenir que de "joies anciennes" » (Martin Heidegger dans *Approche de Hölderlin*, Traduction de Henry Corbin *et al.* [1962], Paris, Gallimard, coll. « Classiques de la philosophie », 1962, p. 23). Le problème du retour du poète « Joyeux » parmi les « endeuillés » est semblable au problème du retour à la caverne du philosophe de Platon. La réaction – de dérision, de scandale – des « endeuillés » face au « Joyeux » est aussi parfois celle des « non-éveillés » à l'égard de « l'éveillé » qu'est le moine ayant atteint la bouddhéité.

[2] « "Habiter poétiquement", cela veut dire : se tenir en la présence des dieux et être atteint par la proximité essentielle des choses » *(ibid.*, p. 54).

[3] Dernière phrase d'une lettre que Mallarmé adressa à sa femme et à sa fille le 8 septembre 1898, la veille de sa mort.

parole[1] » ce qui n'a pas pu être accompli et qui ne le sera sans doute jamais : le Grand-Œuvre de pure beauté, tel que l'expérience de la poésie l'a laissé entrapercevoir. Rarement le temps de l'imparfait aura-t-il été aussi bien compris que dans cette phrase de Mallarmé. L'appel de cet imparfait, écartelé entre le fol espoir et le désespoir total, est déchirant. La parole ici ne peut dissiper les ténèbres, elle ne peut que les éclaircir momentanément, par l'imparfait de son verbe, qui révèle la nécessité du Grand-Œuvre en même temps qu'elle révèle son impossibilité. Le passage que permet le jeu de la parole est davantage un maintien en suspens, dans un mode indicatif où tout aurait pu arriver mais où rien n'est arrivé, comme dans un néant. La parole qui jaillit se tient suspendue, tel un « bouquetier de cristal obscurci[2] », dont le lecteur arrive à grand-peine à détourner le regard tellement cet arrêt sur image l'hypnotise. Au point que la « maladie mortelle » (Kierkegaard) semble aussi le vertige que causent certains abîmes. Et qu'il vaut peut-être mieux, à la manière de Platon, nous éloigner des poètes quand nous frappent d'un châtiment inhumain leurs trop belles paroles.

Dans la circonstance, une prudence avisée conseille qu'au charme indéniable du poète qui escalada les hauteurs et côtoya les abîmes de l'Absolu, perpétuant le rite millénaire d'un acheminement difficile de l'humanité vers un idéal irréalisable, la poétique de l'Idiot *préférerait pas* succomber. Pour tout dire, ce stéréotype tenace du poète à la conscience malheureuse n'a-t-il pas perdu toute crédibilité sauf dans un certain catéchisme littéraire ? Effectivement, la scène a quelque chose d'anachronique, qui signale un mode de pensée ancien – un enfant ne s'y tromperait pas. Le romantisme peut souffler dans le tableau au point qu'on voit presque les arbres agiter leurs branches

---

[1] Stéphane Mallarmé, dans « Crise de vers », *op. cit.*, p. 368.

[2] « O si chère de loin et proche et blanche, si/Délicieusement toi, Mary, que je songe/À quelque baume rare émané par mensonge/Sur aucun bouquetier de cristal obscurci » (Stéphane Mallarmé, « Sonnet », *op. cit.*, p. 61).

au premier plan et qu'on entend presque les vagues au loin déferler, le mouvement est prisonnier de l'espace d'une prise de vue immobile comme dans un tableau peint ou un film de l'époque des frères Lumière. « Mais le mouvement, c'est l'acte de parcourir, c'est le parcourir en acte. C'est-à-dire, le mouvement, c'est ce qui se fait. Précisément, quand c'est déjà fait, il n'y a plus que de l'espace parcouru. Mais il n'y a plus de mouvement[1]. » L'espace immobile du tableau romantique est au mouvement du poète ce que l'indicatif immobile de l'imparfait est au mouvement du verbe de la phrase de Mallarmé. L'irrécupérable manque à gagner de la parole, en tant que seule garantie de son authenticité, n'est peut-être rien d'autre qu'un puissant stratagème rhétorique qui garde la parole poétique *à côté de sa joie*. Exactement comme dans le poème de Hector de Saint-Denys Garneau : « Je marche à côté d'une joie / D'une joie qui n'est pas à moi / D'une joie à moi que je ne puis pas prendre[2]. » La poétique de l'espace traditionnel enferme le mouvement dans un cadre de représentation qui le fige au mépris de ce qui arrive quand du mouvement se produit réellement, c'est-à-dire au mépris de l'*événement du mouvement qui est aussi son sens*. Comme l'explique Deleuze : « On ne demandera donc pas quel est le sens de l'événement : l'événement, c'est le sens lui-même[3]. » Pour que le mouvement soit affranchi de la tutelle de l'espace immobilisateur et retrouve sa mobilité – son sens, sa *joie* –, l'image même doit se mettre en mouvement, et le poète se déplacer avec son image qui nomadise. D'une telle errance, la parole participe plus qu'elle ne résulte ; le nouveau projet met l'accent sur

---

[1] Gilles Deleuze, « 1-10/11/1981-1 », Cours transcrit par Fanny Douarche, *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, Université de Paris 8. Récupéré le 5 août 2016 de http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=17.

[2] Voir Hector de Saint-Denys Garneau, « Accompagnement », *Poésies complètes. Regards et jeux dans l'espace. Les solitudes*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1969, p. 101.

[3] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 34.

le cheminement de la parole plutôt que sur son *a*cheminement ; et la force majeure de la joie remplace celle de l'authenticité :

> [L]a joie constitue la force par excellence, ne serait-ce que dans la mesure où elle dispense précisément de l'espoir, – la *force majeure* en comparaison de laquelle toute espérance apparaît comme dérisoire, substitutive, équivalant à un succédané et à un produit de remplacement[1].

C'est ce « pas gagné » (Rimbaud) de la joie que la poétique de l'Idiot souhaite franchir pour la théorie de la création.

1.8.2 L'objet est indispensable à mon existence

Semblable à une représentation théâtrale, une œuvre se crée à mesure qu'elle se joue en présence d'autres œuvres – même si ce n'est que dans l'espace fictionnel d'un ouvrage de l'esprit. Le corpus documentaire composé d'œuvres de toute sorte que mes méditations mettent en scène n'offre pas seulement ses contenus, mais aussi ses matières à mon processus d'écriture. Les œuvres que mes méditations rencontrent sur leur chemin, avec lesquelles elles entrent en dialogue, doivent être vues à la fois comme les acteurs et les actants du dispositif réflexif. Le procédé intertextuel ne fonctionne pas seulement au niveau des paroles (des acteurs), il fonctionne aussi au niveau des objets (des actants) de la représentation textuelle. L'intertexte apporte son soutien à une polyphonie du texte qui veut être entendue aussi bien que ressentie. Si l'intersubjectivité fait place à « l'intertextualité » (Julia Kristeva), l'intertextualité à son tour fait place à une sorte d'interobjectivité, où ni le sujet ni son texte ne dominent la scène littéraire. L'interobjectivité replace l'acte de création dans un environnement

---

[1] Clément Rosset, *La force majeure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 29.

que des acteurs et des actants ont en partage. Une bien singulière polyphonie émerge d'un plan de composition où le sujet et son texte sont harmonisés avec les objets – livres, tableaux, photos, films, mais aussi ordinateur, meubles, chat, rue, voitures, sans-abri, arbres, etc. – qui les entourent. Dans une approche plus postmoderne de l'écriture, si le texte demeure le médium entre le sujet et l'objet, une dimension objectale aussi fondamentale que la dimension subjectale vient compliquer l'acte de création. Avec la polyphonie classique, la dimension subjectale à une voix se peuple d'autant de voix qu'il est nécessaire à l'effectif choral. Dans une polyphonie plus postmoderne, la dimension subjectale à plusieurs voix laisse pénétrer dans son effectif choral une société de sans-voix – d'êtres privés de langage propre, comme les animaux, les objets, et par extension toute victime d'une désubjectivation, d'une réification, qui change l'être en objet privé de langage propre. De ce point de vue, les œuvres du corpus documentaire ne valent pas seulement comme voix – sujets, intercesseurs –, mais aussi comme sans-voix – objets, artefacts – participant à la situation d'écriture. En qualité de sans-voix, c'est la dimension artefactuelle, voire écofactuelle, de l'espace de création littéraire qui est soulignée. La méditation prend les allures d'un cabinet de curiosités, qu'on appelle aussi cabinet des merveilles, et qui est l'ancêtre de nos musées actuels. Dans ce cabinet des merveilles de la méditation sont recueillis un grand nombre d'artefacts sans voix et menacés d'oubli sans un mémorial dédié à les conserver. Disons qu'une méditation est un théâtre qui est en même temps un musée pour la création d'une mémoire collectrice de curiosités et de merveilles – de singularités – de tous les temps et de tous les mondes.

Il est rare que la dimension artefactuelle soit soulignée en littérature, alors qu'elle l'est couramment en art. Un vieil exemple très connu en art serait l'ajout de « papiers collés » (Braque, Picasso) aux tableaux cubistes. Le papier collé fait ressentir directement la dimension objectale de la création. Ce ressenti donne lieu à une déprise du sujet, à une désubjectivation, qui ouvre le champ de la conscience à quelque chose d'autre que le sujet, que le même. Pour Agamben, « La désubjectivation n'a pas

seulement un aspect sombre, obscur. Elle n'est pas simplement la destruction de toute subjectivité. Il y aussi cet autre pôle, plus fécond et poétique, où le sujet n'est que le sujet de sa propre désubjectivation[1] ». C'est ce genre de désubjectivation à laquelle prélude la méditation, et le satori pourrait être compris comme l'accomplissement d'une désubjectivation sans réification. Le bouddhisme se distingue grandement du christianisme par le peu de valeur qu'il accorde au sujet ou au langage. Il s'en différencie aussi par sa confiance dans une désubjectivation ayant pour seule conséquence de nous rapprocher de tout le reste qui nous entoure, et qui est sans-voix. Le bouddhisme aspire à une sorte d'œcuménisme pour les sans-voix. Pour ajouter foi à un œcuménisme semblable, il faut croire à la possibilité d'une puissance impersonnelle, émanant d'une concorde entre toutes les choses sans voix qui nous entourent, toutes catégories confondues. C'est Agamben qui nomme *l'impersonnel* « l'ordre de la puissance impersonnelle avec laquelle toute vie est en rapport[2] ». L'idiot qui peu à peu prend forme dans la présente constellation de méditations pointe une figure de théoricien-praticien de la création comme processus de désubjectivation ouvrant la voie à l'impersonnel. Le corpus documentaire, avec ses intrusives interpolations, veut mettre à mal le mythe d'un unique créateur original, mais aussi celui d'un unique créateur autonome, dont la théorie-pratique se coupe des objets réels parmi lesquels elle avance.

> « … un timbre-poste véritable, un morceau de journal quotidien, un morceau de toile cirée sur laquelle est imprimée la cannelure d'un siège. L'art du peintre n'ajouterait aucun élément pittoresque à la vérité de ces objets. » Lorsque Guillaume Apollinaire évoque en 1913 la *Nature morte à la chaise cannée* de Picasso (1912), il rapporte la vérité picturale à la présence de l'objet rapporté

---

[1] Voir Stany Grelet et Mathieu Potte-Bonneville, « Une biopolitique mineure : entretien avec Giorgio Agamben », *Vacarme*, n° 10, 4/1999, p. 10. Récupéré le 27 août 2016 de http://www.cairn.info/revue-vacarme-1999-4-page-4.htm.

[2] *Ibid.*

> dans le tableau qui, précisément, détrompe l'œil et annule l'illusion. Une nouvelle « machine à voir » (Jean Paulhan) prend ici corps : la matière picturale se met à nu comme l'architecture du langage avait été mise à nu par Mallarmé dans son poème *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard* (1897[1]).

La machine à voir la peinture est renouvelée par la présence de l'objet réel dans le tableau de la même façon que la machine à voir le cinéma est renouvelée par la présence des idiots réels dans le film de von Trier. L'important dans les deux cas, c'est l'intrusion – l'interpolation – de la singularité du réel dans l'œuvre d'art. Cette singularité du réel obtenue par interpolation d'objet matériel est capable de désubjectiver l'œuvre, littéraire ou autre, juste ce qu'il faut pour lui rappeler qu'elle est forme d'expression – d'une voix pour un sans-voix – au moins autant qu'elle est forme de création – d'un sujet pour une désubjectivation[2].

1.8.3 Méditations à mille mains et à deux faces

C'est un corpus en grande partie *trouvé* qui entre en résonance avec les méditations au moment où elles s'accomplissent. Au départ d'une méditation se trouve une œuvre bonne à méditer. Elle peut être un roman, un poème, un tableau, une photo, un film, une musique, une philosophie, etc. Étant donné que la méditation se fait dans la constellation de l'Idiot, l'œuvre méditée possède un lien avec la thématique de

---

[1] Catherine Vasseur, « Collage », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 27 août 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/collage/.

[2] Dans son entretien avec Stany Grelet et Mathieu Potte-Bonneville, Giorgio Agamben délimite le sujet comme suit : « J'ai essayé un peu dans le livre sur Auschwitz, à propos du témoignage, de voir le témoin comme modèle d'une subjectivité qui ne serait que le sujet de sa propre désubjectivation. Le témoin ne témoigne de rien d'autre que de sa propre désubjectivation [...] Ce qui m'intéressait dans la dernière partie de ce livre, c'était vraiment d'identifier un modèle du sujet comme ce qui reste entre une subjectivation et une désubjectivation, une parole et un mutisme. Ce n'est pas un espace substantiel, c'est plutôt un écart entre deux processus » (Stany Grelet et Mathieu Potte-Bonneville, *op. cit.*, p. 6).

recherche, que la réflexion méditative s'emploie à mettre en évidence. La réflexion qui résulte de chaque méditation prépare le terrain pour une nouvelle méditation à partir de la même œuvre ou à partir d'une œuvre différente. À l'intérieur même d'une méditation, il n'est pas rare qu'une bifurcation ait lieu vers une autre œuvre comme sujet de méditation. C'est que l'important n'est pas de faire parler les œuvres méditées, comme s'il s'agissait de mettre au jour une essence jusque-là ignorée qu'elles contiendraient et qui attendrait d'être libérée par un malin herméneute. Il s'agit plutôt de dialoguer – de danser – avec ces œuvres sur un plan particulier de composition. Le travail, de ce point de vue, est assez musical. Les œuvres méditées sont comme les notes de musique sur une portée : elles possèdent un complexe de valeurs dont elles résonnent dès qu'on les approche ; de plus, elles offrent des possibilités d'interprétation encore inouïes, qu'il serait intéressant d'orchestrer. Cette approche de l'écriture rappelle ce que Stéphane Mallarmé affirme de son *Coup de dés* : « subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte[1] » ; « de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition[2] ». À la différence de Mallarmé, dont le cadre de travail est la page, le travail de la partition dans chacune des méditations se fait à l'intérieur d'une période. L'effet d'orchestration apparaît au niveau de la constellation complète, dans la combinatoire des périodes.

D'après la rhétorique traditionnelle, un discours doit être à la fois logique – instance du *logos* –, séduisant – instance du *pathos* – et exemplaire – instance de l'*ethos*. Roland

---

[1] Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 455.

[2] *Ibid.*

Barthes[1] lie le *logos* au message, le *pathos* au récepteur et l'*ethos* à l'émetteur. Si, comme le pense Gérard Genette, l'Occident a depuis le Moyen Âge privilégié une « rhétorique restreinte », focalisée sur l'élocution et les tropes[2], la nouvelle rhétorique tente d'élargir son champ d'action, par exemple en se penchant sur « les mécanismes du discours social général et de son efficacité pratique » (Michel Meyer) ou sur « les effets manipulateurs du discours » (Marc Angenot). Plus rarement voit-on la nouvelle rhétorique ou la théorie littéraire s'occuper de l'*ethos* du créateur-émetteur, et ce, assurément en réaction à la critique littéraire traditionnelle presque exclusivement consacrée à l'auteur, mais aussi dans la foulée du structuralisme et du

---

[1] Roland Barthes, « Ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, vol. 16, n° 1, 1970, p. 172-223. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1236.

[2] Gérard Genette, « La rhétorique restreinte », *Communications*, vol. 16, n° 1, 1970, p. 158-171. Récupéré le 27 août 2016 de http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1234. La « rhétorique restreinte », c'est aussi la *« réduction tropologique »* (*ibid.*, p. 160) qui aboutit dans un premier temps au « couple figural exemplaire, chiens de faïence irremplaçables de notre propre rhétorique moderne : Métaphore et Métonymie » (*ibid.*, p. 161), dans un deuxième temps à « une valorisation absolue de la métaphore, liée à l'idée d'une métaphoricité essentielle du langage poétique – et du langage en général » (*ibid.*, p. 168), et Genette d'ajouter : « Il n'est certes pas question ici de nier cette métaphoricité d'ailleurs évidente. Mais simplement de rappeler que la figurativité essentielle à tout langage ne se *réduit* pas à la métaphore » (*ibid.*, p. 169). Genette conclut son article sur le danger d'une réduction non plus seulement tropologique, mais aussi idéologique, à laquelle aurait mené la « rhétorique restreinte » : « Dans le couple métaphore-métonymie, il est tentant de retrouver l'opposition entre l'esprit de transcendance religieuse et l'esprit terre-à-terre, voué à l'immanence d'ici-bas [...] On pourrait ainsi classer les esprits "matérialistes" (prosaïques), ceux qui – comme Freud – privilégient le "contact" et ne voient dans la similitude que son insipide reflet, et "spiritualistes" (poétiques), portés au contraire à éluder le contact, ou du moins à le sublimer en termes d'analogie » (*ibid.*, p. 170). De ce point de vue, élargir le champ d'une « rhétorique restreinte » revient à ouvrir le champ épistémologique restreint d'une certaine modernité, qui continue de replier le différent sur le même (et d'ignorer le reste), au nom d'une bien ancienne « motivation analogiste » du signe (*ibid.*, p. 170), typique d'une idéologie religieuse. Une problématique particulière que veut poser un essai sur une « théorie-pratique de l'idiot » est précisément l'élargissement du champ épistémologique restreint d'une certaine modernité de tradition théologique, dans une perspective critique apparentée à celle de Genette quand il écrit : « Toute sémiotique rationnelle doit se constituer en réaction contre cette illusion apparemment première, *illusion symboliste* que Bachelard aurait pu ranger au nombre de ces obstacles épistémologiques que la connaissance objective doit surmonter [...] » (*ibid.*, p. 170).

poststructuralisme dont l'anti-intentionnalisme reposait sur l'idée de l'autosuffisance de la langue[1].

> Il ne s'agissait plus seulement de se garder des excès de l'intentionnalisme, car la signification n'est nullement déterminée par les intentions, mais par le système de la langue. Aussi l'exclusion de l'auteur devenait-elle le point de départ de l'interprétation. À la limite, le texte lui-même était identifié à une *langue*, et non à une *parole* ou à un *discours* ; il était tenu pour un *énoncé*, et non pour une *énonciation*. Comme langue, le texte n'était plus la parole de quelqu'un[2].

Toutefois s'exprime ici un point de vue théorique extrinsèque à la création. De l'intérieur du processus créateur, la question de l'*ethos* – de la posture d'écriture – est déterminante, notamment pour le travail de la forme. La posture d'écriture (*ethos*) n'est en rien indifférente à la forme du message (*logos*) ni à l'effet obtenu par ce dernier (*pathos*). C'est dans une perspective intrinsèque au processus créateur, au carrefour simultané du *logos*, du *pathos* et de l'*ethos*, au cœur du *mysterium* où la forme advient, que le créateur ne peut *concrètement* se soustraire à sa posture éthique. Aussi le point de vue privilégié par les méditations est-il concret, c'est-à-dire que les méditations sont menées à même le travail de la forme, là où la question de l'*ethos* appelle une réponse.

Comme les cartes à jouer, les méditations ont deux faces : une que je dirais tournée vers l'intérieur de la constellation et une que je dirais tournée vers son extérieur. Instruments d'une recherche plus fondamentale, les méditations *tournées vers l'intérieur*, regroupées dans la première partie « Méditations pour une constellation », ont tenté de clarifier la poétique qui guide ma pratique d'écriture. Comme il a été dit

---

[1] Voir Antoine Compagnon, « Onzième leçon : l'illusion de l'intention », Cours de M. Antoine Compagnon, *Théorie de la littérature. Qu'est-ce qu'un auteur ?* Récupéré le 27 août 2016 de http://www.fabula.org/compagnon/auteur11.php.

[2] *Ibid.*

précédemment, une problématique centrale soulevée par la poétique de l'Idiot concerne la tradition philosophique essentialiste que la pratique littéraire occidentale a héritée. Une hypothèse avancée est qu'il serait hasardeux de perpétuer inconsidérément cette tradition, donc qu'il serait de la plus haute importance de la méditer attentivement afin de tirer au clair où en est le créateur littéraire par rapport à elle. La suite des méditations de la première partie a montré que la poétique de l'Idiot souscrit à une théorie *concrète* de la création. « Benjamin disait qu'il fallait traverser les déserts glacés de l'abstraction pour parvenir au point où il est possible de philosopher concrètement[1]. » Avec cette allusion à Benjamin, Adorno adressait un reproche à la philosophie : celui de manquer de ce qu'il appelait concrétion[2]. La poétique de l'Idiot reconduit à sa façon le souci de concrétion qui pousse Adorno à sa *Dialectique négative*. Adorno explique :

> Depuis que l'auteur se fia à ses propres impulsions spirituelles, il ressentit comme de son devoir de dissiper avec la force du sujet, l'illusion d'une subjectivité constitutive ; il ne pouvait repousser cette tâche plus longtemps. Un de ses motifs déterminants fut alors de parvenir de façon rigoureuse au-delà de la séparation officielle entre philosophie pure et teneur chosale (*sachhaltig*) ou forme scientifique[3].

Le même motif déterminant, mais reterritorialisé dans le champ de la création littéraire, de parvenir au-delà de la séparation officielle entre la pratique créatrice autonome, c'est-à-dire dispensée de théorie de la création, et la théorie de la création autonome, c'est-à-dire dispensée de pratique créatrice, anime la poétique de l'Idiot. Le désir d'une poétique apte à orienter ma pratique d'écriture suivant une position philosophique

---

[1] Theodor Adorno, « Avant-propos », *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 8.

[2] « La plupart du temps, dans la philosophie contemporaine, la concrétion ne fut introduite que de façon subreptice. Face à cela, ce texte [*Dialectique négative*] dans une large mesure abstrait, ne veut pas moins servir l'authenticité de la philosophie qu'expliquer la démarche concrète de l'auteur » (*ibid.*).

[3] *Ibid.*

clarifiée a germé à même mon plan de composition poétique. Aussi ma réflexion théorique aboutit-elle à une théorie *concrète* de la création, c'est-à-dire à la concrétion d'une écriture théorique indissociable du plan de composition où j'écris ma poésie. De manière générale, la réflexion théorique concerne une éthique de la création : quelle figure doit privilégier le poète au moment de créer ? se demande la praticienne de la poésie. Les méditations gravitent autour de la figure de l'idiot pour mettre en question le sujet lyrique de type inspiré ou éclaireur qui domine en Occident d'hier à aujourd'hui et examiner la possibilité d'une nouvelle figure de poète. Au fil des méditations plus fondamentales émerge une poétique de l'Idiot. Celle-ci esquisse une réponse à la question de départ concernant l'*ethos* du créateur.

Instruments d'une recherche plus clinique, les méditations *tournées vers l'extérieur*, regroupées dans la deuxième partie « Modèles d'une poétique de l'Idiot », sont elles aussi sous l'influence de la méthodologie adornienne. Elles se distinguent des méditations plus fondamentales parce qu'elles construisent avant tout ce qu'Adorno appelle des *modèles*.

> Ce ne sont pas des exemples; ils ne font pas qu'expliciter des considérations générales. En conduisant à la teneur chosale (*sachhaltig*), ils voudraient en même temps satisfaire à l'intention de contenu (*inhaltlich*) qui réside dans ce qui, tout d'abord, par nécessité, a été traité de façon générale, par opposition à l'utilisation d'exemples comme de quelque chose d'indifférent en soi, que Platon introduisit et que la philosophie perpétua depuis[1].

Les *modèles* ne sont pas des textes écrits pour illustrer, au moyen d'analyses d'œuvres, comme il se fait le plus souvent en études littéraires, la validité de la poétique de l'Idiot, mais ils se veulent des essais à part entière, des *actes d'écriture*, qui poursuivent la

---

[1] *Ibid.*, p. 9.

recherche plus fondamentale de la première partie dans des méditations plus cliniques, suscitées par la rencontre de pensées ou d'œuvres marquantes. Les *modèles* sont moins des moyens d'investigation de la figure de l'idiot, ou de développement d'une poétique de l'Idiot comme esquisse d'une réponse à la question de l'*ethos* de la praticienne de l'écriture, que des investigations littéraires – des « concrétions de nébuleuse » (Julio Cortázar) – d'après une poétique de l'Idiot, donc suivant une éthique de la création inspirée de cette figure et des valeurs que cette dernière actualise dans la constellation d'actes d'écriture où elle a trouvé et continue de trouver à se déployer.

CHAPITRE II
MODÈLES D'UNE POÉTIQUE DE L'IDIOT

2.1 Neuvième méditation : L'homme est-il un animal métaphysique ?

2.1.1 Le carnaval des animaux

Une première réponse à la question « L'homme est-il un animal métaphysique ? » réside dans le fait que nous puissions aujourd'hui encore nous prêter à son jeu. L'aube d'une ère où ne signifiera plus grand-chose le problème qu'elle soulève ne pointe-t-elle pas déjà ? N'est-ce pas ce que laisse entendre Edmund Husserl quand il demande « si l'humanité européenne porte en soi une Idée absolue au lieu d'être un simple type anthropologique comme la *Chine* ou les *Indes*[1] » ? Devant la mondialisation de la modernité occidentale, caractérisée par son technologisme et son économisme omnipotents, la phénoménologie rappelle la nécessité de la percée métaphysique, pour empêcher que « l'homme subisse en esclave son destin et qu'il conduise celui des autres en tyran[2] ». Faute d'une réduction essentielle, il se peut que ce qu'Husserl appelle l'entéléchie de l'homme régresse au stade de l'animal primitif « qui subsiste indéfiniment dans l'homme[3] », ou qu'elle se réifie en une sorte d'animal-machine selon

---

[1] Gérard Granel, « Husserl (E.) », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/edmund-husserl/.

[2] *Ibid.*

[3] Voir Hyppolyte Taine : « Cette fois, la pure brute apparaît ; tout le vêtement que les siècles lui avaient tissé et dont la civilisation l'avait revêtue, la dernière draperie humaine, tombe à terre ; il ne reste que l'animal primitif, le gorille féroce et lubrique que l'on croyait dompté, mais qui subsiste indéfiniment dans l'homme, et que la dictature, jointe à l'ivresse, ressuscite plus laid qu'aux premiers jours » (*Les*

une conception mécaniste proche de celle de Descartes. Mais il se peut aussi qu'une libération de notre refoulé animal, grâce à une pensée plus carnavalesque, profite davantage à notre entéléchie qu'une thérapie philosophique. Selon Mikhaïl Bakhtine, la perception carnavalesque

> … libérant de la peur, rapprochant au maximum le monde de l'homme et l'homme de l'homme (tout est projeté dans une sphère de contacts familiers libres), avec sa gaieté dans les changements et sa joyeuse relativité, s'oppose seulement au sérieux officiel, morose, monologique et dogmatique, engendré par la peur, ennemi du devenir et du changement, tendant à l'absolutisation de l'état existant des choses et de l'ordre social[1].

Sans compter que, selon lui, « *il ne s'est passé dans le monde rien de définitif, le dernier mot du monde et sur le monde n'est pas encore dit ; celui-ci reste ouvert et libre, tout est encore devant nous et sera toujours devant nous*[2] ». Devant la dédramatisation bakhtinienne du tragique husserlien, voire devant la destitution de la tutelle philosophique exercée sur la pensée que ce désamorçage autorise, on a presque envie de demander si l'animal n'est pas un homme libéré de la métaphysique. Ou de procéder sans plus tarder au démantèlement carnavalesque de la cage dans laquelle notre réponse, à l'image de la question, aurait tendance à s'enfermer.

---

origines de la France contemporaine, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2011 [1875-1893], p. 975).

[1] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Traduction d'Isabelle Kolitcheff [1970], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1970 [1929], p. 227.

[2] *Ibid.*, p. 234.

2.1.2 Deuxième réponse

D'abord, qui est « L'homme » de la phrase ? Celui qui naît de l'humus, qui donna le pronom « on », qui comprend la femme, qui est le sujet de « est » ou le sujet de la connaissance ? Et qu'est-ce qu'être ? Pourquoi la copule de cet auxiliaire entre le donneur et le receveur tel un coupleur sémantique ? Comme si le verbe régulait le flux d'échanges entre deux circuits de signification. L'antique palindrome latin *esse* compte certainement pour quelque chose dans le fait qu'être tranche si parfaitement l'énoncé en deux, entraînant l'effet de miroir saisissant d'un processus de réflexion où le sujet s'identifie à ses attributs. D'un côté « L'homme », de l'autre « l'animal », et entre les deux cette courtoisie de l'*esse*. Miroir lisse de l'*esse*, capable de transcender les différences, pratique pour faire circuler l'identité et pour la protéger contre les surtensions. Il est à remarquer que le « est » de la phrase ne réfléchit pas seul. Le voici inscrit dans une forme interrogative où il est joint par un trait d'union à un pronom de reprise placé après lui : « *est*-il ». Cette inversion du sujet et du prédicat dicte la marche à suivre. La syntaxe force le retour du sujet sur lui-même. La construction de la phrase soulève le véritable enjeu : « L'homme est-il ? » La rhétorique traditionnelle nomme oratoire ce genre de question, qu'on a l'habitude de poser avec une certaine intonation, en soulevant un sourcil dubitatif. Elle n'attend pas vraiment de réponse puisque chacun est censé savoir que seul Dieu *est*. Si Dieu est celui qui est, donc l'homme n'est pas celui qui est, mais bien celui qui le pense. La rhétorique nomme immédiate la réponse attendue ou connue par cœur à une question oratoire. La rhétorique est au discours ce que la mise en scène est au théâtre. La fausse interrogation joue à interroger l'interlocuteur. Celui-ci joue à chercher la réponse pour la forme – ou pour se *faire des accroires*. C'est pourquoi Nietzsche craint que « nous ne puissions nous débarrasser de

Dieu parce que nous croyons toujours à la grammaire[1] ». En effet, la question oratoire incline à admettre la nécessité d'une transcendance. À vrai dire, le consentement à la présence divine est la preuve que la mise en scène interrogative a réussi. Le reste de la phrase est ce qu'on appelle une amplification. Disons que c'est la dimension diégétique de l'interrogation, la fable qui selon Horace veut plaire pour mieux instruire. Dans cette fable surgit une créature fantastique, tantôt homme, tantôt animal. Au moyen du terme connotatif « animal », qui le replonge dans le patrimoine génétique[2] pour le ramener au temps de sa sauvagerie, l'interlocuteur revit certaines terreurs enfantines ou anthropologiques. Face à *ça*, le moi ne peut manquer d'appeler le surmoi à sa rescousse. Tant structuralement que diégétiquement, tout dans cette question conspire

---

[1] Voir Friedrich Nietzsche : « Partout l'être est imaginé comme cause, *substitué* à la cause ; de la conception du "moi" suit seulement, comme dérivation, la notion de l'"être"... Au commencement il y avait cette grande erreur néfaste qui considère la volonté comme quelque chose qui *agit*, – qui voulait que la volonté soit une *faculté*... Aujourd'hui nous savons que ce n'est là qu'un vain mot... Beaucoup plus tard, dans un monde mille fois plus éclairé, la *sûreté*, la *certitude* subjective dans le maniement des catégories de la raison, vint (avec surprise) à la conscience des philosophes : ils conclurent que ces catégories ne pouvaient pas venir empiriquement, – tout l'empirisme est en contradiction avec elles. *D'où viennent-elles donc ?* – Et dans l'Inde comme en Grèce on a commis la même erreur : "Il faut que nous ayons demeuré autrefois dans un monde supérieur (au lieu de dire dans un monde *bien inférieur*, ce qui eût été la vérité !), il faut que nous ayons été divins, *car* nous avons la raison !"... En effet, rien n'a eu jusqu'à présent une force de persuasion plus naïve que l'erreur de l'être, comme elle a par exemple été formulée par les Éléates : car elle a pour elle chaque parole, chaque phrase que nous prononçons ! [...] La "raison" dans le langage : ah ! quelle vieille femme trompeuse ! Je crains bien que nous ne nous débarrassions jamais de Dieu, puisque nous croyons encore à la grammaire » (*Le crépuscule des idoles, suivi de Le cas Wagner*, Traduction de Henri Albert [1888], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, p. 93).

[2] Il s'agit de l'inconscient jungien. Voir Christian Chelebourg : « Tandis que l'inconscient freudien est principalement composé d'événements infantiles *refoulés* – c'est-à-dire, en quelque sorte, refusés par la conscience –, l'inconscient jungien est formé d'éléments *hérités*, appartenant au patrimoine génétique de l'espèce humaine. C'est dans le domaine des mythologies et des rituels religieux que ces éléments se révèlent avec la plus grande netteté. Jung remarque, en effet, que les mythes propres aux différentes cultures présentent un grand nombre de traits communs, inexplicables par les mouvements de population et les échanges culturels. Il relève, de même, que nos rêves ou nos fantasmes s'apparentent volontiers à des mythes que, souvent, nous ignorons. Pour expliquer ces analogies, il en appelle à l'histoire de l'espèce et postule que notre esprit, tout comme notre corps, garde trace de l'évolution qui nous a dégagés de l'animalité » (*L'imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, coll. « Nathan université », 2000, p. 21).

métaphysiquement, enseigne à dire oui à l'être – à Dieu, à une transcendance –, non à l'animal – à l'instinct, à la vie nue. Quand elle ne va pas jusqu'à nous enseigner à rester *occidental*. N'entend-on pas gronder en deçà de la question la terrible menace husserlienne de l'homme métamorphosé en type anthropologique ? Face à une telle menace, un certain homme ne peut que s'écrier : plutôt mourir que devenir *chinois* ou *indien* ! Autrement dit, la construction rhétorique de la question, doublée de la fable qu'elle met en scène, configure la bonne réponse. Pour plus de sécurité, le succès de l'interrogation est garanti par la clôture de la phrase, où le mot « métaphysique » agit comme garde-fou. Métaphysique : quel mot d'une impressionnante verticalité ! Dont on saisit mieux l'importance allongé sur le dos, comme l'homme changé en cloporte de *La métamorphose* de Kafka. Néanmoins, face à l'animal qu'il ne veut pas être, tout en étant forcé à douter de la nature de l'homme, un interlocuteur s'épuise, cependant se croit sauvé par le dernier mot de la question, semblable au rocher que le nageur fatigué escalade tant bien que mal pour éviter de se noyer. Bref, une deuxième réponse à « L'homme est-il un animal métaphysique ? » serait que la réponse *de* la question, qui est depuis le commencement la bonne réponse *à* la question, ne peut être que oui. « Oui, l'homme est un animal métaphysique. » Situation d'encagement dans la logique transcendantale qui nous pousse d'instinct – donc à l'instar de l'animal – à rétorquer non à cette bonne réponse *de* la question. Par amour de l'immanence, de la vie nue, de la déréliction, « Non, nous *préférerions pas* être un animal métaphysique ». Comme le discoureur s'adressant aux animaux de Valère Novarina, nous vivons pour nous venger d'être[1].

---

[1] « J'ai vécu pour me venger d'être. Je recommencerai toujours le monde avec l'idée d'un ennemi derrière moi » (Valère Novarina, *Le discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 2001 [1987], p. 7). Voir également : « J'ai fait les cent pas ; j'ai reconnu aucun des nombres de mes actions ; j'ai construit en pensée un lieu toujours où n'être pas ; j'ai voulu me venger d'avoir été » (*ibid.*, p. 8).

> Animaux museliers, animaux, musicières inarticulées, rusicières sans sons, venez nous arracher le reste de nos oreilles restantes ! Nous entendrons enfin garçons, l'air qui sonne dans l'air où nous trouverons le seul trou par où des bêtes qui viennent pourront entendre parler[1].

2.1.3 Solution de facilité

Une troisième réponse à « L'homme est-il un animal métaphysique ? » situerait dès le départ le discours sur l'axe de la communication. C'est l'approche traditionnelle et scolaire, héritée de la monologique classique assistée de la rhétorique, où le répondant tient compte avant tout du contexte énonciatif et ajuste sa réponse tant à son intention de communication qu'à un horizon d'attente. L'approche traditionnelle est dialogique, mais contrairement à l'approche carnavalesque, l'argumentation n'a pas lieu dans une zone de contact libre entre des idées qui seraient aussi des mots, au sens bakhtinien de réplique plutôt que de réponse[2]. Moins un dire-vrai qu'un bien-dire, ce genre de réponse est surtout apprécié pour sa capacité à suivre les règles de la bienséance argumentative. Trois étapes principales président à son élaboration. L'*inventio*, où le répondant choisit d'après certains *topoï* prédéterminés ses matières de réponse. La *dispositio*, où le répondant dispose ses matières le plus efficacement possible, donc suivant un modèle éprouvé. L'*elocutio*, où le répondant voit à plaire pour instruire, donc augmente l'efficacité de son argumentation à l'aide de quelques tropes et figures. La forme consacrée de ce type de réponse est celle où le répondant commence par

---

[1] *Ibid.*

[2] « La syncrèse [la confrontation de divers points de vue sur un sujet donné] et l'anacrèse [la provocation du mot par le mot] dialogisent la pensée, la placent à l'extérieur, la transforment en *réplique*, la rattachent à la communication dialogique entre les hommes. Ces deux procédés découlent de la conception de la nature dialogique de la vérité, qui est à la base du "dialogue socratique". Tous les deux perdent dans ce genre carnavalisé leur caractère étroitement rhétorique et abstrait » (Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 166).

passer en revue les réponses de ses illustres prédécesseurs, puis où il offre dans les toutes dernières lignes son propre point de vue, comme un homme en attente de validation, dont la supériorité de l'esprit continue d'être éprouvée. D'ailleurs, le test de la question suivant l'approche traditionnelle paraît en lui-même une épreuve métaphysique. Bien répondre à la question revient à dire qu'on possède une sinon *la* méthode, donc la capacité de la transcendance. Mal répondre replonge en quelque sorte le répondant dans l'état d'animalité que laisse redouter la question.

Par exemple, pour bien répondre selon une approche traditionnelle, il serait bienséant d'ouvrir son texte en identifiant la question comme étant une citation d'Aristote. Ensuite, on expliquerait que pour Aristote, les êtres étaient classés suivant une échelle des degrés de perfection de la Nature, allant des êtres inanimés aux êtres humains en passant par les plantes et les animaux. Selon cette classification, l'homme est un animal de l'univers sublunaire, donc imparfait et corruptible, mais plus léger que les autres sublunaires, car doté d'un plus grand désir de Dieu-Premier-Moteur, et pour cette raison en partie éthéré, c'est-à-dire métaphysique. Peut-être devrait-on aussi parler de Platon. Expliquer que tant l'animal que l'homme sont considérés par ce philosophe comme des apparences à transcender métaphysiquement jusqu'à leurs essences ou Idées, où réside leur être. Cependant, la dialectique de Platon étant plus discursive que le biologisme d'Aristote, il y est question de logos lié au langage plutôt que d'animal métaphysique. De l'Antiquité, on passerait au Moyen Âge, dominé en Occident par le christianisme, où il est question de Dieu-Créateur, donc d'êtres tirés du néant nommés créatures, parmi lesquelles se trouve une espèce bizarre « qu'on appelle le genre humain[1] ». L'âme serait ici ce qui distingue l'homme des autres créatures parmi lesquelles se trouvent les animaux. Mais il ne s'agit plus vraiment de

---

[1] « Cette espèce bizarre de créatures qu'on appelle le genre humain » (Bernard le Bouyer de Fontenelle cité dans « Créature », *Le Petit Robert*, *op. cit.*).

métaphysique, car la raison est au cœur de la science, alors que la foi n'en a cure. Du 6e au 11e siècle, le sage se contente de la Révélation comme savoir et de la preuve ontologique de saint Anselme comme démonstration de l'existence de Dieu. Vers 1300, grâce aux continuateurs arabes de la tradition philosophique antique, Aristote resurgit brusquement. L'Occident redécouvre la science de la métaphysique, dans un mélange de néoplatonisme et d'aristotélisme. À propos de la Renaissance, il suffirait de dire que les traditions se mêlent à l'infini alors que la métaphysique, peu à peu, se subjectivise. On serait rendu à Descartes, qui est le créateur de l'animal-machine, du doute hyperbolique ainsi que de la métaphore de l'arbre pour mieux faire comprendre le fonctionnement de la philosophie. L'arbre symbolise la philosophie ; les racines, la métaphysique ; le tronc, la physique ; les branches, toutes les autres sciences. Avec lui *cogito ergo sum*, « je pense, donc je suis », et grâce à Dieu le reste de la Création fait aussi partie de mes idées. Aucune matière n'est libre ; l'homme est libre d'avoir des idées claires et distinctes ; Dieu est absolument libre. On est loin du hasard et de la nécessité antiques résolus peu ou prou par une raison naturelle ou non. C'est ce genre de raison nécessitariste que voudront retrouver Spinoza et Leibniz. Contrairement au dualiste Descartes, Spinoza voit Dieu partout, il est panthéiste. L'animal est lui aussi Dieu, toutefois à un degré moins heureux que l'homme, puisque le plus grand bonheur se trouve dans l'amour intellectuel, géométrique, de Dieu-Nature. Après le doute cartésien, la sagesse spinoziste. La seule liberté est de comprendre la nécessité. Ce qui ne peut suffire au chrétien Leibniz, qui redonne au monde sa liberté en lui redonnant un Dieu presque tout-puissant[1]. L'univers de Leibniz est une pluralité de monades qui

---

[1] Le Dieu cartésien est tout-puissant étant donné que sa volonté est aussi infinie que sa puissance : il peut tout ce qu'il veut. Le Dieu leibnizien est presque tout-puissant puisque, bien qu'il ait pu concevoir une infinité de mondes possibles, il a arrêté son choix sur un seul monde, le nôtre. Ce qui fait dire à Leibniz que nous sommes dans le meilleur des mondes possibles, mais qui implique aussi un Dieu qui ne peut pas tout ce qu'il veut, ayant dû se limiter à la création d'un seul monde : « J'appelle *monde* toute la suite et toute la collection de toutes les choses existantes, afin qu'on ne dise point que plusieurs mondes pouvaient exister en différents temps et différents lieux. Car il faudrait les compter tous ensemble pour un monde, ou si vous voulez pour un univers. Et quand on remplirait tous les temps et tous les lieux,

sont autant d'affections particulières d'une substance simple ou Supermonade semblable à un substantifique courant et « *inexplicable par des raisons mécaniques*[1] ». Les monades sont hiérarchisées et vont de la plus endormie à la plus éveillée, donc de l'entéléchie à l'esprit en passant par l'âme. L'animal est considéré comme une monade éveillée et catégorisé comme une âme, à cause de sa mémoire qui lui assure une certaine conscience de l'empiricité. L'homme est lui aussi considéré comme une monade éveillée, mais catégorisé comme un esprit, à cause de son degré relevé de conscience ou de raisonnement, qui lui permet de s'élever à la connaissance de lui-même et de Dieu.

Pour conclure le survol des illustres prédécesseurs, on pourrait affirmer que quels que soient la méthode ou l'absolu, la métaphysique sert immanquablement à conforter l'homme dans son sentiment d'être une forme de vie supérieure au moyen de sa potentialité cognitive. Sans pouvoir affirmer que l'homme est un animal métaphysique, on pourrait avancer que l'homme s'est toujours distingué de l'animal parce qu'il atteignait spirituellement au métaphysique. À partir de Kant et Hegel, les enjeux de la métaphysique s'idéalisent à mesure qu'ils se désubstantifient. L'ère du criticisme et de

---

il demeure toujours vrai qu'on les aurait pu remplir d'une infinité de manières, et qu'il y a une infinité de mondes possibles dont il faut que Dieu ait choisi le meilleur, puisqu'il ne fait rien sans agir suivant la suprême raison » (Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal, suivi de La monadologie*, Traduction d'André Bellessort [1934], Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Bibliothèque philosophique », 1962 [1710], p. 112).

[1] « 17. On est obligé d'ailleurs de confesser que la perception, et ce qui en dépend, est inexplicable par des raisons mécaniques, c'est-à-dire par les figures et par les mouvements ; et, feignant qu'il y ait une machine dont la structure fasse penser, sentir, avoir perception, on pourra la concevoir agrandie en conservant les mêmes proportions, en sorte qu'on y puisse entrer, comme dans un moulin. Et cela posé on ne trouvera, en le visitant au dedans, que des pièces qui se poussent les unes les autres, et jamais de quoi expliquer une perception. Ainsi, c'est dans la substance simple et non dans le composé ou dans la machine qu'il la faut chercher. Aussi n'y a-t-il que cela qu'on puisse trouver dans la substance simple, c'est-à-dire les perceptions et leurs changements. C'est en cela seul aussi que peuvent consister toutes les *actions internes* des substances simples » (*ibid.*, p. 493-494).

l'historicisation de la raison ouvre la voie à la technicisation des méthodes scientifiques. Par ses prouesses techniques, l'homme règne bientôt en maître sur la nature, il n'a plus vraiment besoin de la métaphysique, d'une science première, pour se distinguer. Aussi Kant envisage-t-il la métaphysique comme un devoir, un impératif catégorique, un il-faut, sans lequel l'homme pourrait désormais mener le monde à sa perte. D'une métaphysique de la transcendance, on passe à une métaphysique transcendantale, c'est-à-dire à une métaphysique de l'intention de transcendance. L'Histoire des hommes depuis la rupture épistémologique kantienne, dialectisée dans son effort hégélien pour embrasser la totalité du réel à partir de son concept, n'est pas très rassurante quant à leur capacité de bien se comporter entre eux et envers un monde sous leur contrôle. C'est certainement ce qui a mené Husserl à l'idée de la nécessité d'une réduction eidétique, et de la phénoménologie. Pour que l'homme soit l'homme ne faut-il pas qu'il demeure apte à la métaphysique, c'est-à-dire capable de percer l'opacité de son matérialisme historique d'une ouverture à l'énigme du sens, susceptible de vouloir non seulement dominer le monde, mais aussi plonger « à travers sa propre transparence, dans la puissance qui l'a posé[1] » ? Enfin, on pourrait clore cette troisième version plus traditionnelle de notre réponse avec une note personnelle, en proposant une nouvelle question : un devenir animal ne pourrait-il pas réinventer la métaphysique ?

2.1.4 Le dernier mot

Mais notre réponse favorite et finale demeure celle que lance un maître zen à son disciple qui lui pose une question pas si différente de celle qui nous occupe depuis un

---

[1] « Voici donc la formule qui décrit l'état du moi, quand le désespoir en est entièrement extirpé : en s'orientant vers lui-même, en voulant être lui-même, le moi plonge, à travers sa propre transparence, dans la puissance qui l'a posé » (Sören Kierkegaard, *op. cit.*, p. 352).

moment déjà : « Qu'est-ce que la voie ? » demande le disciple. « Un nuage dans le ciel, et de l'eau dans la cruche[1] ! » répond le maître zen.

2.2 Dixième méditation : Que veut la littérature aujourd'hui ?

On ne peut pas laisser faire certaines choses sans rien dire.
HENRI MESCHONNIC

2.2.1 Les visiteurs du vrai

Peut-être faut-il un littéraire pour poser une question comme « Que veut la littérature, aujourd'hui ? » Imaginons un philosophe qui poserait la question « Que veut la philosophie, aujourd'hui ? » La « scénographie discursive » (Alain Viala) où nous entraîne cette question semble un peu fantaisiste, voire poétique, pour la philosophie. *Phantasia* est le nom que le Pseudo-Longin (*Traité du sublime*) donnait à l'imagination poétique. D'entrée de jeu, la personnification centrale à cette question met en place un régime de la métaphore, donc nous avançons parmi les *phantasia* – fantasmes, rêveries, fantômes –, c'est-à-dire parmi les puissances du faux (Gilles Deleuze), qui font à la fois le charme et le tourment de la littérature. Longtemps fut discréditée la littérature, art d'imitation, par une philosophie s'enquérant exclusivement du vrai. Ce n'est que récemment que certains philosophes ont avancé que rien n'est vrai, tout est fantaisie.

À cause de cette problématique du vrai, sous la tutelle de laquelle la philosophie a gardé la littérature – qui ne s'est pas toujours appelée ainsi, mais d'abord « poésie », puis « belles-lettres », et que certains ont dernièrement renommée « l'art verbal » –,

---

[1] Réponse de type koan attribuée au maître zen Yao-Shan.

l'histoire de la littérature a ressemblé à une épopée : celle de sa quête d'un certain Graal que serait son ontologie.

2.2.2 Gare de bifurcation

À propos d'ontologie de la littérature, on peut lire :

> [L]'ontologie de la littérature, c'est-à-dire de ce qui fait que la littérature est *littérature* comme *être étant* et pas autre chose, mais surtout que l'œuvre littéraire est avant tout un travail unique qui trahit l'irréductible de l'individualité de l'auteur. En effet, le roman ou le poème, du point de vue ontologique, est le produit d'un *esprit*, un être *seul*, produit qui ne peut être amendé ou transformé compte tenu de sa place délimitée par l'histoire[1].

Ce qui correspond assez à l'idée qu'on a de la littérature, quand elle se veut sérieuse, pour ne pas dire quand elle est de LA littérature, c'est-à-dire de la « vraie » littérature.

Et si un créateur traite un sujet aussi improbable que l'ontologie de la littérature, c'est qu'une approche réflexive de la création littéraire, menée principalement en résonance avec la philosophie, peut amener ce dernier à se demander si LA littérature – nommément dans le domaine de la poésie – ne devrait pas s'occuper un peu moins d'ontologie, et un peu plus d'immanence. Autrement dit, et avec tout le respect dû à ceux qui ne voient pas les choses du même œil, un créateur peut juger sujette à caution l'approche ontologique de LA littérature qui semble dominer aujourd'hui,

---

[1] Marc Blondin, Compte rendu du livre d'Eileen John et Dominic McIver Lopes (dir.), *Philosophy of Literature. Contemporary and Classic Readings : An Anthology*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique*, vol. 11, été 2005. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://www.uqtr.ca/AE/Vol_11/recension/blondin.html.

spécialement en poésie, notamment quand elle tend à essentialiser la pratique de l'écriture, voire à théologiser dans son sillage.

En qualité d'explication, l'exploration d'une certaine « contre-histoire » de la philosophie (Michel Onfray[1]) peut amener un créateur à mettre en question l'approche ontologique et le concept de littérature qu'elle met de l'avant. La critique que porte Gilles Deleuze sur la phénoménologie, celle de Henri Meschonnic sur l'essentialisme, ou encore celle de Clément Rosset sur le mysticisme, pour ne nommer que celles-là, sont quelques-unes des analyses pouvant conduire le praticien de la littérature à une approche réflexive divergente de la pratique de l'écriture. L'impact de la philosophie immanentiste (ou non essentialiste) est considérable sur les idées qui font consensus en littérature. Si on relit la définition de tantôt, la plupart des concepts qui s'y trouvent seraient invalidés par Deleuze : par exemple, l'idée qu'il y ait « la *littérature* comme *être étant* et pas autre chose » serait infondée pour lui, ainsi que celle suivant laquelle un roman ou un poème soit le produit d'une irréductible individualité, « d'un être *seul* ». Meschonnic, pour sa part, n'acquiescerait aucunement au caractère essentiel que l'ontologie confère parfois à la littérature, surtout quand l'essentialisation donne lieu à son « adoration », et ce, au détriment des œuvres – des poèmes, des romans comme

---

[1] La *Contre-histoire de la philosophie* est une série de conférences données par Michel Onfray à l'Université populaire de Caen, publiées à partir de 2004 sous la forme de coffrets de disques compacts audio, puis à partir de 2006 sous la forme d'une série de livres parus chez Grasset. Voici l'explication du projet que fournit l'éditeur en quatrième de couverture : « Depuis longtemps, la tradition universitaire évite de se pencher sur un continent englouti et oublié de la philosophie. Et depuis trop longtemps, elle ne sacralise que les protagonistes les plus austères de la grande guerre des idées. Pourquoi ? Parce que l'histoire de la philosophie est écrite par les vainqueurs d'un combat qui, inlassablement, opposent idéalistes et matérialistes. Avec le christianisme, les premiers ont accédé au pouvoir intellectuel pour vingt siècles. Dès lors, ils ont favorisé les penseurs qui œuvrent dans leur sens et effacé toute trace de philosophie alternative. C'est à renverser cette perspective que s'attache Michel Onfray dans "Contre-histoire de la philosophie". »

« actes de littérature[1] ». Et l'idée de « l'idiotie » du réel chez Rosset, c'est-à-dire de l'objet absolument singulier qu'est le réel, rend pour lui chimérique toute tendance à théologiser quelle qu'elle soit.

2.2.3 Modèles à ne pas penser

Il semble qu'on critique peu les modèles philosophiques en amont des théories littéraires en vogue. Pourtant, la critique des modèles de pensée opératoires en littérature est indispensable à la pratique de l'écriture et à son renouvellement : on n'a qu'à penser à l'écriture des femmes ou à celle qu'on dit « migrante », irréalisables sans une critique de certains modèles de pensée dominants.

Les modèles de pensée – ou plutôt de non-pensée – dominant actuellement dans la société en général, s'ils sont comme on le dit – et comme certains créateurs le pensent – mercantiles, consuméristes, utilitaristes, communicationnels, technocratiques, égocentristes, de surcroît conservateurs et en train de se mondialiser, peuvent donner à un praticien de la littérature l'impression qu'il est coincé entre deux abîmes : le monde et le néant. C'est alors que des modèles de pensée critique propres à la littérature se présenteront à son esprit. Et qu'un modèle répandu, par exemple lui proposant un retrait hors du monde, où il travaillerait comme Mallarmé à « reconstituer l'Absence » (Sartre), ou encore à faire de cette absence son Dieu, surtout si un pareil modèle est jugé par ses pairs essentiel à la littérature, ne manquera de l'interpeller. Qu'arrive-t-il si une posture semblable est celle qu'adopte ce praticien de la littérature ? Plus exactement, qu'arrive-t-il à la littérature – au poème, au roman – si une approche

---

[1] Meschonnic définit la poétique comme étant la « tentative indéfiniment engagée et à poursuivre de comprendre ce que fait la littérature, ce que fait un *acte de littérature* comme on dit un acte de langage » (*Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, coll. « Verdier poche », 2001, p. 33).

ontologique, d'inspiration phénoménologique, qui tend à essentialiser « l'art verbal », voire à théologiser à partir de lui, devient la plus plausible ? La place que fait ce modèle à la littérature n'est-elle pas, pour reprendre les mots de Meschonnic, « la place traditionnelle, un *écart* hors du langage ordinaire[1] », dans ce cas *hors du monde ordinaire* ? Par conséquent, quel effet sur le politique (Meschonnic[2]), donc quelle croyance à notre monde (Deleuze et Guattari) résulte d'un tel parti pris théorique ? Et dans la foulée d'un tel modèle, une dialectique (une discussion) saura-t-elle se poursuivre avec des modèles divergents – immanentistes, constructivistes, areligieux ?

Parmi les mille et une choses essentielles que veut certainement et dans l'urgence la littérature, aujourd'hui, il est important de formuler qu'elle veut également des réponses aux questions qui précèdent, au cas où jugées trop peu littéraires, voire trop peu essentielles, ces questions demeureraient ignorées.

2.2.4 Le démantèlement

La citation de Meschonnic placée en exergue, « On ne peut laisser faire certaines choses sans rien dire[3] », aurait pu se lire « On ne peut laisser *défaire* certaines choses sans rien dire ». Cette paraphrase réfère au démantèlement accéléré d'un état de « l'art verbal » appelé littérature. À cet effet, on peut craindre le pire, c'est-à-dire qu'il n'arrive à la littérature ce qui arriva au communisme, qu'on s'est tellement dépêché de

---

[1] Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1985, p. 25.

[2] « Il y a une politique des sciences humaines, autant qu'un effet sur le politique » (*ibid.*). Voir aussi : « L'épistémologie a des effets politiques. La politique a aussi ses effets épistémologiques » (*ibid.*, p. 35).

[3] Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, *op. cit.*, p. 10.

démanteler qu'il manque cruellement à notre monde une analyse rétrospective capable de freiner le remplissage hypercapitaliste du vide qu'a laissé cet état de « représentation politique », ô combien opportunément déjà presque oublié.

En outre, la citation de Meschonnic renvoie à une responsabilité qu'aurait le praticien de la littérature de s'engager, comme le pensait Sartre, dans sa pratique de l'écriture. Cet engagement, il est loisible de l'ancrer dans le travail de la réflexion – à la fois formel ou heuristique, et philosophique ou théorique – qui accompagne une pratique littéraire. Qu'on choisisse un modèle ontologique qui tend à essentialiser la littérature ou à théologiser à partir d'elle posera immanquablement problème à un créateur qui se rallie à des modèles de pensée immanentistes et areligieux. Mais là n'est pas le point vital pour la littérature ! Ce qui paraît de la plus haute importance, c'est que la littérature soit mobilisée autour de la question de son ontologie, ou de l'ontologie de l'acte créateur, sans que les implications philosophiques d'une mobilisation semblable soient discutées en profondeur ni que des modèles philosophiques alternatifs ne soient activement proposés ou explorés. En d'autres mots, on devrait mieux appréhender le démantèlement de la pensée critique, allant de pair avec celui de la littérature, auquel les praticiens de la littérature risquent de contribuer s'ils se mobilisent autour d'un modèle dominant et ne favorisent pas une dialectique (une discussion) entre plusieurs modèles philosophiques ou théoriques divergents. Sans compter que l'univocité ne peut manquer de faire obstacle à la singularité des productions littéraires, donc de la littérature.

Aussi ce que veut la littérature, aujourd'hui, c'est de voir sa singularité – tant son idiosyncrasie que sa plurivocité – défendue de la façon la plus assidue possible, non seulement dans le souci de son être, mais aussi dans celui de son devenir. Et ce, afin que soit évitée sa disparition prématurée, de peur que soient emportées avec elle certaines fantaisies possiblement nécessaires à la vie, hier encore appelées poème,

roman, théâtre, demain ou après… que ceux qui continuent d'écrire nommeront comme il leur plaira !

2.3 Onzième méditation : Que veut la poésie aujourd'hui ?

2.3.1 Perdus dans l'espace

Dans son film *Solaris*, Tarkovski met en scène un scientifique[1] du nom de Chris. Ce dernier doit se rendre à la station spatiale survolant la planète Solaris pour enquêter sur certains événements étranges provoqués par l'unique forme de vie de cette planète : un océan de matière protoplasmique qui la recouvre en entier. À titre de scientifique, la tâche de Chris est simple. Soit que la station spatiale est sécuritaire et répond à un intérêt scientifique, donc elle reste ouverte et la solaristique (les recherches sur l'océan de Solaris) continue. Soit qu'elle ne répond à aucun intérêt scientifique ou présente un danger, donc l'océan est détruit et c'est la fin de la solaristique. Mais comme le signale

---

[1] Dans le film de Tarkovski, Chris incarne une figure archétypique d'homme de science, répandue tant au cinéma qu'en littérature. Son type correspond moins au savant fou du genre Rotwang dans *Metropolis* de Fritz Lang, figure déjà populaire au 19e siècle, qu'au « scientistique » ou « ingénieur social d'URSS » tels que l'ont mis en lumière Karl Popper et nombre de critiques du « scientisme au service du collectivisme » depuis le tournant du 20e siècle. Le scientifique dont il est question dans *Solaris*, partant dans ce texte, est un personnage conceptuel au sens que Deleuze et Guattari lui donnent dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* Il permet de dialectiser la science et la spiritualité – voire la foi –, et d'aborder le danger d'une « vision religieuse et hégémonique de la science », pour ne pas dire de la technoscience, pour notre monde et sa modernité triomphante (voir Jacques Testard, « Responsabilité sociale des scientifiques », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/responsabilite-sociale-des-scientifiques/). Au moyen de la figure de Chris, Tarkovski pose ni plus ni moins la même question que Hans Jonas dans *Le principe de responsabilité* : « La terre nouvelle de la pratique collective, dans laquelle nous sommes entrés avec la technologie de pointe, est encore une terre vierge de la théorie éthique [...] Qu'est-ce qui peut servir de boussole ? L'anticipation de la menace même ! » (Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2013 [1979], p. 15).

Burton – un ami du père de Chris et ex-pilote de la station spatiale ayant lui-même vécu une expérience dite « étrange » en survolant l'océan de Solaris –, l'intérêt de la solaristique déborde largement celui de la communauté scientifique. Certes la forme de vie rencontrée sur Solaris, absolument étrangère à la raison, présente un intérêt scientifique douteux et paraît menacer la vie des hommes qui séjournent à la station spatiale (en effet, les gens qui l'habitent deviennent fous ou, n'en pouvant plus de ce que les scientifiques s'obstinent à nommer des « hallucinations », s'enlèvent la vie). Mais pour Burton, détruire l'océan représente un crime contre l'univers. Car pour lui, l'océan de Solaris est une forme de vie douée de conscience qui tente d'entrer en communication avec les hommes. Et les hommes doivent continuer leurs recherches en solaristique afin de s'ouvrir à des formes de communication inédites et parvenir à mieux communiquer avec cette entité. Cependant, c'est imbu de certitudes scientifiques et figé dans son attitude réifiante que Chris quitte les siens, leur laissant peu d'espoir quant à la survie de l'océan de Solaris et de la solaristique.

Étonnamment, la science qui a fondé toute la vie de Chris sur Terre ne lui est plus d'aucun secours dans l'espace. Dès la première nuit de son séjour à la station spatiale, il reçoit la visite d'un être venu de nulle part et que ses deux collègues de la station nomment un « Visiteur ». Suite à certaines expériences, les scientifiques de la station spatiale sont parvenus à déterminer que si les Visiteurs sont bien réels (ils sont constitués de particules physiques identifiables), ils ne sont d'aucune façon humains. Cependant, ils semblent la matérialisation de la conscience humaine (ils sont la matérialisation de certains êtres dont les hommes rêvent pendant leur sommeil) et s'expriment dans la langue de l'humain auquel ils sont associés. Dans le cas de Chris, son Visiteur a pris la forme de son ex-femme, qui en partie à cause de lui s'est enlevé la vie. La résurgence de son ex-femme sous la forme de ce Visiteur fournira à Chris l'occasion de s'éveiller à sa propre conscience. C'est une conscience si douloureuse que Chris tente d'abord par tous les moyens de se débarrasser de son Visiteur. À la fin, Chris lui est dévoué au point de vouloir sacrifier sa vie pour lui. C'est alors que le

Visiteur s'autodétruit. Chris est désormais libre de quitter Solaris et de retourner sur Terre. La dernière image du film est inoubliable : l'océan, toujours en communication avec Chris, matérialise une île. On y voit Chris, changé en fils prodigue, de retour à la maison de son père, implorant son pardon pour son insensibilité d'antan.

2.3.2 Poésie et solaristique

Solaris apparaît comme une allégorie de choix de l'impasse dans laquelle se trouve le poète ou l'artiste en général dans notre société contemporaine. En effet, ce film reprend le thème du rôle de l'artiste déjà abordé par Andreï Tarkovski six ans plus tôt dans *Andreï Roublev*. Si *Andreï Roublev* semble répondre à la question « Que peut l'artiste face à la barbarie ? », *Solaris* semble pour sa part répondre à cette autre question tout aussi importante : « Que peut l'artiste face à la barbarie scientifique ? » À sa manière, *Solaris* constitue un plaidoyer pour une connaissance qui ne soit pas uniquement scientifique[1]. Dans le débat concernant l'avenir de l'océan de Solaris et de la solaristique, la partie scientifique (le clan a-spirituel, comme dirait Kierkegaard[2]) discrédite automatiquement tout ce qui résiste à ses méthodes. La partie

---

[1] Encore une fois, il n'est pas ici question de « donner à croire que la science est mauvaise par essence ou qu'elle n'apporte aucun bienfait à l'humanité » (Jacques Testard, *op. cit.*). L'objet de critique est un certain mythe de la science, prompt à confier un rôle supérieur à la connaissance scientifique, qu'il assortit d'une présomption d'objectivité, donc de vérité, voire d'infaillibilité.

[2] « Mais d'une aide de l'oubli, il [le moi] ne saurait non plus agir ; non plus, grâce à l'oubli, de se défiler dans le clan a-spirituel, et de vivre alors en homme et chrétien du commun ; non, pour cela, le moi est trop moi » (Sören Kierkegaard, *op. cit.*, p. 410). N.B. Dans cette méditation, il ne s'agit pas d'inscrire la poétique de l'Idiot dans la perspective de Kierkegaard – ni dans celle de Wittgenstein, dont il sera bientôt question –, mais bien de danser avec cette perspective, comme il a été dit auparavant, d'entrer en résonance avec elle. Comme la philosophie doit entrer en résonance avec la non-philosophie d'après Deleuze et Guattari (voir *Qu'est-ce que la philosophie ?* : « La philosophie a besoin d'une non-philosophie qui la comprend, elle a besoin d'une compréhension non philosophique, comme l'art a besoin de non-art, et la science de non-science » [*op. cit.*, p. 205-206]), la poétique de l'Idiot doit entrer en résonance avec la « non-poétique de l'Idiot » pour parvenir à se construire.

non scientifique, dans une telle perspective, ne peut que jouer les Cassandre. C'est à Burton qu'incombe la tâche d'avertir Chris des visions qui s'empareront probablement de lui sur la station spatiale. Mais Chris réagit de la même manière que le reste de son comité scientifique au témoignage de Burton. Son raisonnement de psychologue ramène les soi-disant apparitions à de simples hallucinations, et il reste de marbre devant les supplications de l'ex-pilote pour que ne soit pas détruite l'unique occasion pour l'homme d'entrer en communication avec un être conscient autre que terrestre (situation qui n'est pas sans rappeler Stanley Kubrick, avec les astronautes impassibles de *2001, l'Odyssée de l'espace*, ou les humains insensibles d'*A. I.* de Steven Spielberg). D'ailleurs, la sévérité de Chris envers Burton fera dire à son père que l'univers étant fragile, il est dangereux d'envoyer des hommes comme lui dans l'espace.

Au bout du compte, que l'artiste soit confronté aux atrocités de la barbarie ou à l'insensibilité de la science, la réponse de Tarkovski semble la même pour les deux cas : l'artiste doit empêcher le miracle de disparaître de notre monde. On arguera que le miracle concerne non pas l'art mais la religion. Mais s'il s'agissait plutôt de l'art en tant qu'expérience éthique ? Voilà une question qui, particulièrement aujourd'hui, paraît loin d'être vidée. Car si le miracle de Solaris, c'est bien celui d'une conversion, c'est d'abord la conversion du scientifique suffisant et détaché Chris à la précarité de la science et à l'impératif d'un principe de compassion envers toute forme d'existence. À la fin du film, c'est en repenti qu'il revient à la maison de son père. Peut-être justement le Terrien qu'il faut à un univers fragile pour porter sur lui un regard de « créateur ».

2.3.3. Le miracle éthique

Un autre exemple de ce que peut représenter un miracle, en philosophie du langage cette fois, est celui qu'en donne Ludwig Wittgenstein dans sa « Conférence sur l'éthique ». Dans cette conférence, Wittgenstein s'arrête au paradoxe de l'expérience éthique. C'est le type d'expérience qui, bien qu'aucun « état de choses n'a en soi [...] le pouvoir coercitif d'un juge absolu[1] », nous pousse à formuler quand même des jugements de valeur éthique ou absolue. Par exemple, l'expérience où Wittgenstein s'étonne de l'existence du monde[2], expérience personnelle qu'il juge éthique par excellence. Cette expérience, il l'estime paradoxale parce qu'elle est à la fois remplie de sens pour lui tout en étant parfaitement insensée d'un point de vue logique. En effet,

---

[1] Ludwig Wittgenstein, « Conférence sur l'éthique », *Leçons et conversations*, Traduction de Jacques Fauve [1971], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992 [1966], p. 148.

[2] La formule « s'étonner de l'existence du monde » étant au cœur de l'explication de Wittgenstein, qui y parvient après avoir suivi la méthode d'élucidation par le langage ordinaire qui lui est si particulière, je juge important de citer le passage où se trouve cette formule dans son entièreté : « Car nous tous – y compris moi-même – qui sommes tentés malgré tout d'employer des expressions telles que "bien absolu", "valeur absolue", qu'avons-nous dans l'esprit et que cherchons-nous à exprimer ? Chaque fois que j'essaie pour mon compte d'arriver à quelque clarté sur ce point, il est naturel que j'évoque les cas dans lesquels j'aurais certainement employé ces expressions, ce qui me met dans la situation dans laquelle vous seriez si ma conférence devait porter, par exemple, sur la psychologie du plaisir. Votre réaction serait alors de chercher à évoquer des situations typiques dans lesquelles vous ressentez constamment du plaisir. Car, ayant par devers vous cette situation à l'esprit, tout ce que je vous dirais deviendrait concret et en quelque sorte contrôlable. L'un d'entre vous choisirait peut-être comme son exemple-type la sensation qu'il éprouve en se promenant par un beau jour d'été. C'est bien dans cette situation que je suis si je veux m'arrêter à considérer ce que je désigne en esprit par valeur éthique ou valeur absolue. Et, ce qui arrive toujours dans mon cas, c'est l'idée d'une expérience particulière qui se présente à moi, idée qui de ce fait est en un sens mon expérience *par excellence* ; c'est la raison pour laquelle, en m'adressant à vous, je vais faire de cette expérience mon exemple privilégié. (Comme je viens de le dire, il s'agit là d'une affaire purement personnelle et quelqu'un d'autre pourrait trouver des exemples différents et plus frappants !) Je vais décrire cette expérience de façon à vous amener à évoquer, si possible, des expériences identiques ou similaires et ainsi à nous donner une base commune pour notre investigation. Je crois que le meilleur moyen de la décrire, c'est de dire que lorsque je fais cette expérience, *je m'étonne de l'existence du monde*. Et je suis alors enclin à employer des phrases telles que "comme il est extraordinaire que quoi que ce soit existe", ou "comme il est extraordinaire que le monde existe !" » *(ibid.*, p. 148-149*)*.

que veut dire « s'étonner de l'existence du monde » ? Logiquement, le fait du monde ne peut pas ne pas exister. Aussi est-ce insensé de s'étonner d'un fait dont on ne peut pas imaginer qu'il n'existe pas. De plus, Wittgenstein souligne l'emploi des mots à la façon de simulacres dans un énoncé de valeur absolue comme celui-là, comme si les mots employés voulaient signifier par-delà la logique qu'ils suivent normalement. Conformément à la logique, le langage double l'existence d'une réalité factuelle, donc il défie toute logique quand il signifie des phénomènes occultes. Ce qui classe presque l'expérience éthique « s'étonner de l'existence du monde » dans la catégorie paranormale. Mais Wittgenstein arrive à délivrer l'expérience éthique de l'impasse logique où l'enferme le langage. Il affirme que c'est en considérant le fait comme un miracle et non comme un fait qu'on parvient à résoudre le paradoxe de l'expérience éthique. L'expérience éthique ayant lieu en dépit de la logique qui logiquement l'interdit, l'éthique se trouve simplement en dehors de la logique, et par extension signifiée par un langage spécial, illogique. Bref, la logique – et corollairement la raison scientifique – n'arrive qu'à prouver qu'une chose n'est pas logique – pas scientifique–, mais elle n'arrive pas à prouver que cette chose n'existe pas. Témoin la fable que raconte Wittgenstein pour mieux faire saisir son idée :

> Imaginez le cas où soudain une tête de lion pousserait sur les épaules de l'un d'entre vous, qui se mettrait à rugir. Certainement ce serait là quelque chose d'aussi extraordinaire que tout ce que je puis imaginer. Ce que je suggérerais alors, une fois que vous vous seriez remis de votre surprise, serait d'aller chercher un médecin, de faire procéder à un examen scientifique du cas de cet homme et, si ce n'étaient les souffrances que cela entraînerait, j'en ferais faire une vivisection. Et à quoi aurait abouti le miracle ? Il est clair en effet que si nous voyons les choses de cet œil, tout ce qu'il y a de miraculeux disparaît ; à moins que ce que nous entendons par ce terme consiste simplement en ceci : un fait qui n'a pas encore été expliqué par la science, ce qui à son tour signifie que nous n'avons pas encore réussi à grouper ce fait avec d'autres à l'intérieur d'un système scientifique. Ceci montre qu'il est absurde de dire « la science a prouvé qu'il n'y a pas de miracles ». En vérité, l'approche scientifique d'un fait n'est pas l'approche de ce fait comme miracle. En effet vous pouvez bien imaginer n'importe quel fait, il n'est pas en soi miraculeux, au sens absolu de ce terme. Car nous constatons maintenant que nous avons employé le mot « miracle » dans

> un sens relatif et aussi dans un sens absolu. Et je vais maintenant décrire l'expérience du monde en disant : c'est l'expérience de voir le monde comme un miracle[1].

Cette fable ne peut manquer de rappeler la scène de *Solaris* où les scientifiques annoncent à Chris qu'ils aimeraient procéder à des vivisections sur son Visiteur, bien que son ex-femme (son simulacre) affirme qu'elle ressent la douleur physique. Chris n'étant plus le champion de la science qu'il a toujours été, il interdit à ses collègues de tenter des expériences quelles qu'elles soient aux dépens de son Visiteur, même quand les collègues essaient de lui faire comprendre qu'il s'agit d'une illusion, que le Visiteur en question n'est pas sa femme ni même un être vivant, que c'est une sorte d'assemblage de protons potentiellement dangereux. C'est que Chris, comme Burton avant lui, et contrairement aux autres savants de la station, consent au miracle de Solaris. Le Visiteur existe, que ce fait soit vrai ou non, et la possibilité d'un contact avec lui étant à la portée de Chris – Chris se laisse « toucher » par l'entité dite monstrueuse –, il lui est désormais impossible de l'abandonner, au point de vouloir sacrifier sa vie par dévotion pour lui. Chris atteint ainsi au paradoxe éthique dont parle Wittgenstein : peu importe que sa dévotion pour le Visiteur soit à la fois remplie de sens pour lui tout en étant parfaitement insensée d'un point de vue logique ou scientifique, Chris se porte à la défense de ce Visiteur.

Cependant, le bon sens souffle qu'il y a peu de chances pour qu'une tête de lion pousse à un de nos amis ou que nous visitions une station spatiale où nous attendent des apparitions… Mais si la Terre était notre station spatiale, et les Visiteurs de l'espace, chacun des êtres que l'humanité côtoie chaque jour ? On comprend mieux alors les

---

[1] *Ibid.*, p. 153.

paroles que Tarkovski met dans la bouche de Chris alors qu'il a la fièvre et qu'il se met à délirer :

> Quand nous faisons preuve de pitié, nous nous vidons. C'est peut-être une bonne chose : la souffrance jette un triste éclairage sur la vie. Non, je n'accepte pas cette idée. Que les choses qui arrivent ne soient pas nécessaires à notre vie… Lui font-elles du tort ? Bien sûr que non. Te souviens-tu de combien Tolstoï se tourmentait au sujet de son incapacité à aimer l'humanité ? Combien de temps a passé depuis cette époque-là ? Je n'arrive pas à le calculer… L'amour est un sentiment qu'on peut avoir mais sans parvenir à l'expliquer. L'on aime ce qu'on peut perdre : soi-même, une femme, son pays. Jusqu'à maintenant, la Terre et l'humanité se trouvaient inaccessibles à l'amour. Tu comprends ? Nous sommes si peu nombreux. Seulement quelques billions ! Peut-être que le sens même de notre existence est de percevoir l'humanité comme la raison de l'amour[1].

Ce qui nous ramène à la sorte d'homme qu'il faut au monde d'aujourd'hui pour porter sur lui un regard d'artiste. Devant les hommes intéressés que nous sommes déjà ou que nous sommes en puissance, qui peuplons le monde de notre arrogante insensibilité logique ou scientifique, au point de le laisser transformer en une cage de faits où le pire finit par égaler le mieux, et ce, par manque d'implication éthique, un homme « seul dans l'immensité de son effort et de sa responsabilité[2] » (Kierkegaard) s'éveille spirituellement parfois. Le point de vue éthique, qu'on peut dire celui d'une clairvoyance[3], lui permet de voir jusqu'au miracle d'être qui se tapit au fond de chacun

---

[1] Il s'agit de ma traduction de la version anglaise du film.

[2] Sören Kierkegaard, *op. cit.*, p. 340.

[3] Par exemple, au sens que donne à ce mot Albert Camus dans une conférence qu'il prononça à l'Université d'Upsal en 1957 et qui avait pour titre « L'artiste et son temps » (*Discours de Suède*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1958], 84 p.). Quand il affirme que « la renaissance aujourd'hui dépend de notre courage et de notre volonté de clairvoyance » (*ibid.*, p. 59), il souligne le défi qui attend l'artiste depuis le vingtième siècle, qui est celui de demeurer libre dans un monde où tout conspire à l'opprimer. Mais l'artiste ne peut y arriver qu'en ne se détachant pas du monde dans lequel il est plongé : « Le temps des artistes irresponsables est passé » (*ibid.*, p. 64), ajoute-t-il. L'artiste a pour responsabilité la clairvoyance, qui est une façon *sentie*, même *consentie*, d'être au monde, capable de redonner vie à

des êtres qui l'entourent. Cette expérience du miracle est si réelle qu'il décide que sa vérité n'a pas à être démontrée. Même sans pinceau ni stylo, cet homme est déjà une sorte d'artiste, puisqu'il peut attester le miracle d'être en tous en attestant le miracle en lui. Ce qui manque à cet homme, ce n'est pas Dieu, c'est d'autres hommes comme lui. Contrairement à tant d'autres, cet homme affirme : « Je vis un miracle. » Certains grands mythes disent qu'un Dieu viendra sur Terre un jour, et que le monde ne sera plus jamais le même. Ce complexe divin, qui accumule depuis si longtemps tant de preuves de son inefficacité, se surmonte possiblement pour peu qu'un homme expérimente un miracle moins céleste, plus terrestre.

2.3.4 Expérience éthique et poésie

L'idée que l'éthique puisse correspondre à une impasse du langage significatif, tel que le conçoit Wittgenstein, offre un intérêt particulier pour la poésie. On sait qu'en philosophie analytique, c'est à partir de la signification que s'élabore la vérité. Et que ce qui est insignifiant est par la même occasion ce qui n'est pas vrai. C'est dire que le vrai ne l'est que du point de vue de la signification. Donc que l'épreuve de vérité – et par extension la science – sur laquelle repose notre monde, est en fait une épreuve de langage sensé – voire scientifique. C'est alors qu'intervient cette pratique de langage qui paraît sensée bien qu'elle soit tout à fait insensée : celle qui veut exprimer « le religieux et l'éthique ». Cette pratique se caractérise par l'emploi de mots simulacres, de paradoxes, de tautologies. Justement le genre de jeux de langage qu'affectionne aussi la poésie. Dans cette perspective analytique, la poésie acquiert un rôle logique

---

l'art : « [R]éjouissons-nous en tant qu'artistes, arrachés au sommeil et à la surdité, maintenus de force devant la misère, les prisons, le sang. Si, devant ce spectacle, nous savons garder la mémoire des jours et des visages, si, inversement, devant la beauté du monde, nous savons ne pas oublier les humiliés, alors l'art occidental peu à peu retrouvera sa force et sa royauté » (*ibid.*, p. 63-64).

que lui accordent rarement les ouvrages qui lui sont consacrés. Celui de témoigner, par son langage incorrect d'un point de vue de la vérité ou de la logique-, de « ce désir de dire quelque chose de la signification ultime de la vie, du bien absolu, de ce qui a une valeur absolue[1] ». De ce point de vue, le poète devient aussi bien l'artiste qui veut témoigner de la possibilité du miracle sur Terre – qu'il soit religieux ou éthique – que le défenseur d'un type de langage extrêmement problématique parce que certainement faux, menacé de disparition par l'actuelle prépondérance à peu près incontestée d'un langage moins équivoque parce qu'assurément vrai. Bref, une sorte de spécialiste de la langue de Solaris dans une société anti-Solaris.

Autrement dit, si certains jeux de langage nous documentent sur notre désir d'absolu, la poésie compte certainement parmi ceux-ci. Contrairement à l'opinion populaire, l'art de brouiller à dessein les messages cohérents relève peut-être d'une compétence linguistique indispensable à l'advenue d'un monde meilleur. Sans l'attentat contre sa logique que constitua Solaris, le monde ne serait jamais apparu à Chris que comme fait : de nature, de société, d'évidence. Puis Solaris ayant eu lieu, l'univers a cessé de concourir aux certitudes raisonnables de Chris, pour l'illuminer de son prodige. Ce qui est éthique, c'est que même dans une situation où faire le bien n'a aucun sens, un homme choisisse néanmoins d'agir pour le bien. La logique ne peut que nous apprendre à mesurer nos paroles. Et c'est tant mieux, car nous demeurons responsables de ce que notre langage signifie. Mais ce qui manque le plus au monde n'a pas besoin d'être vrai ni d'être dit clairement. Certains gestes, certaines paroles qui signalent notre désir de bien, de beauté, d'absolu suffisent. Celui qui pose de tels gestes, qui prononce ou écrit

---

[1] « Dans la mesure où l'éthique naît du désir de dire quelque chose de la signification ultime de la vie, du bien absolu, de ce qui a une valeur absolue, l'éthique ne peut pas être science. Ce qu'elle dit n'ajoute rien à notre savoir, en aucun sens. Mais elle nous documente sur une tendance qui existe dans l'esprit de l'homme, tendance que je ne puis que respecter profondément quant à moi, et que je ne saurais sur ma vie tourner en dérision » (Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, p. 155).

de telles paroles, ne se contente plus d'être « embarqué[1] », il s'« engage ». L'homme qui vit une expérience authentique de la création, dans le moment où il crée, ressent toute la valeur de quelque chose de précieux dont l'univers ne peut se passer. Comme l'océan de Solaris, il invente un habitat précaire appelé sa « création » pour cet indispensable « universel ». Chris rentre chez lui après être rentré en lui-même, puisque c'est aussi de lui-même qu'il s'était éloigné. Il a retrouvé sa primitivité (Kierkegaard[2]),

---

[1] Pour le sens à donner ici aux mots « embarqué » et « engagé », voir Albert Camus : « Aujourd'hui, tout est changé, le silence même prend un sens redoutable. À partir du moment où l'abstention elle-même est considérée comme un choix, puni ou loué comme tel, l'artiste, qu'il le veuille ou non, est embarqué. Embarqué me paraît ici plus juste qu'engagé. Il ne s'agit pas en effet pour l'artiste d'un engagement volontaire, mais plutôt d'un service militaire obligatoire. Tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps » (p. 26). « Le seul artiste engagé est celui qui, sans rien refuser du combat, refuse du moins de rejoindre les armées régulières, je veux dire le franc-tireur. La leçon qu'il trouve alors dans la beauté, si elle est honnêtement tirée, n'est pas une leçon d'égoïsme, mais de dure fraternité. Ainsi conçue, la beauté n'a jamais asservi aucun homme. Et depuis des millénaires, tous les jours, à toutes les secondes, elle a soulagé au contraire la servitude de millions d'hommes et, parfois, libéré pour toujours quelques-uns. Pour finir, peut-être touchons-nous ici la grandeur de l'art, dans cette perpétuelle tension entre la beauté et la douleur, l'amour des hommes et la folie de la création, la solitude insupportable et la foule harassante, le refus et le consentement » (*op. cit.*, p. 57).

[2] Le sens donné au mot « primitivité » dans cette méditation renvoie à son étymologie latine *primitivus* qui veut dire « premier dans le temps », par extension « de première nécessité ». Mais il renvoie aussi à Kierkegaard : « L'étroitesse ici où l'on désespère, c'est un manque de primitivité, ou c'est qu'on s'en est dépouillé, qu'on s'est, au spirituel, émasculé » (*op. cit.*, p. 379). Cette citation laisse entendre que l'homme, en se modernisant, s'est dépouillé de ce qu'il interprétait dans le sens d'un excès de primitivité dont il devait se délester pour se rendre digne de la modernité. Pour Kierkegaard, la rationalité héritée des Lumières et le pragmatisme utilitariste tel qu'il se développait au 19e siècle ont pratiqué une ablation de l'appendice spirituel chez « l'homme et chrétien du commun » (*ibid.*, p. 410). Pour les hommes modernes de l'époque de Kierkegaard, la primitivité – c'est-à-dire les coutumes déraisonnables héritées du temps de l'ignorance préscientifique – est responsable de la misère humaine : ergo, en éliminant la primitivité, la modernité éliminera la misère humaine. Au contraire, afin de reprendre son souffle hors de ce remplissage maximal du néant par la modernité et sa science de la matière, Kierkegaard considère qu'il est nécessaire pour l'homme d'opérer une retraite spirituelle, un repli intime de l'homme en direction de sa primitivité. Le moi doit plonger « à travers sa propre transparence, dans la puissance qui l'a posé » (*ibid.*, p. 352). Le plongeon de la foi kierkegaardien correspond à un désaxement du moi par rapport à l'horizontale où se déploie l'histoire de l'humanité depuis l'infini du passé jusqu'à l'infini de l'avenir, et de son réaxement sur la verticale de la transdescendance de Dieu fait homme. Cette verticale a la propriété de soustraire le moi au temps chronologique tel que le déploie l'histoire, réussissant à en faire un contemporain du Christ, c'est-à-dire de la transdescendance. Plus généralement, cet axe vertical peut être interprété autrement qu'en termes kierkegaardiens, il peut être vu comme l'axe d'un temps moins chronologique que « chronique » (Deleuze), d'un temps où, dans une sorte d'éternel présent, arrive l'événement même : par exemple, chez Kierkegaard, l'événement éternellement présent du Christ-Dieu fait homme ; par exemple, chez Clément Rosset, l'événement éternellement présent du réel-néant,

c'est-à-dire une piété qui vient en premier pour lui, qu'on peut aussi dire *de première nécessité*. Finalement, comment réprouver une telle piété si elle est de l'ordre d'un miracle ?

2.3.5 La ritualisation du miracle

Un miracle similaire à celui que décrit Wittgenstein ou que raconte Tarkovski ferait son apparition dans la poésie québécoise des années 1980. Pour Pierre Nepveu[1], la fin de la poésie québécoise dite de la fondation coïncide avec le point culminant d'une crise de la modernité littéraire s'étant aggravée au cours du 20e siècle et ayant mené à la postmodernité des années 1980. C'est au courant formaliste que Nepveu fait appel pour expliquer la transformation d'une poésie québécoise de conception moderne en

---

tel qu'on le verra expliqué plus loin dans cette méditation. Le mot primitivité doit être compris ici comme événement chronique d'un axe vertical plutôt que comme événement chronologique d'un axe horizontal.

[1] Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], 241 p. Pour Nepveu, la poésie québécoise connaît trois grandes esthétiques : celles de la fondation, de la transgression et de la ritualisation. L'esthétique de la fondation, associée aux années 1960, célèbre la naissance d'un pays tout en manifestant l'impossibilité de ce pays. Une tonalité nihiliste perceptible en poésie canadienne-française depuis le tournant du 20e siècle ainsi que la présence d'un fort courant contreculturel dans la poésie des années 1960 ralentissent l'élan fondateur de la poésie nationale. Quand arrivent les années 1970, la contre-culture, l'avant-garde formaliste et le premier féminisme qui dominent la scène poétique dotent la poésie d'un rôle de transgression des frontières normatives aussi bien sur le plan du fond que sur celui de la forme. Avec les années 1980, la poésie québécoise entre dans sa phase postmoderne, caractérisée par une affirmation de la multiplicité des voix plutôt qu'une succession de mouvements. Nepveu avance alors l'idée d'une poésie postquébécoise. Au paradigme identitaire lié à l'historicité d'un peuple se substitue un paradigme transidentitaire lié au vivre-ensemble d'une collectivité territoriale. Mieux adaptée à la réalité multiculturelle en développement, la construction transidentitaire nécessite la négociation permanente d'accommodements interidentitaires dans ce que Nepveu appelle, pour sa part, une « suprême écologie » en vue d'un « pluralisme fort ». L'écriture « ritualise les signes à la fois à travers l'expérience de leur profond désordre et la tentative jamais achevée de leur reconfiguration » (*ibid.*, p. 214). Le danger pour la poésie réside dès lors dans un pluralisme mou, qui « renvoie dos à dos toutes les différences, ou affirme chacune comme essentielle et irréductible. Mais le pluralisme fort *expose* les différences, il les mesure et les interroge, les traverse comme un incessant problème, comme un brouillage ou un désordre à assumer et à surmonter autrement que par des appels dogmatiques à l'unité, à l'identité ou au recentrement » (*ibid.*, p. 215).

une poésie de conception postquébécoise et postmoderne. La poésie formaliste, à l'exemple de celle de Nicole Brossard, donne à voir une certaine fin du monde moderne – un peu comme l'explosion nucléaire de Hiroshima. Telle la danse japonaise d'après-Hiroshima appelée butô, la catastrophe même est saisie comme fondement de la création. Le « centre blanc » (titre d'un recueil de Brossard publié en 1970) constitue la métaphore topologique d'un nihilisme différentialiste[1] comme fondement de toute création, où achoppe inévitablement l'optimisme identitaire dans lequel verse la poésie de la fondation des années 1960. Désormais, la poésie ne cache plus son centre chaotique qui n'est rien d'autre qu'un « point blanc dans l'espace blanc[2] », un néant, un zéro devant lequel l'homme est aussi seul que perplexe[3]. La forme que prend la poésie formaliste est celle qui illustre le mieux ce centre chaotique. Brossard elle-même donne le nom de « joual syntaxique[4] » à cette forme d'écriture éclatée, tout en morceaux recrachés pêle-mêle du chaos d'où elle émerge :

> Déployée étendue d'abord puis ce mouvement centripète qui fusionne noyaute me rend point si blanc si blanc que c'est tout comme corps enfoncé dans un espace quelconque impossible à dire débordant les cadres l'écran et déployée pour ainsi dire aspirant au nœud noué très intense au silence déployée attentive seulement éparse et fugitive dans la non-concentration l'étendue ou le désir le point ou la fission l'énergie totale souffle sans fin[5].

---

[1] L'expression « nihilisme différentialiste » est de Christian Ruby, voir « La revendication moderne : inutile et incertaine ? » dans *Histoire et Anthropologie*, nº 20, 2000, p. 17.

[2] Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 152.

[3] La figure d'un poète perplexe pour illustrer le poète que la crise nihiliste met à mal a été développée par Jean-Michel Maulpoix dans son essai critique *Le poète perplexe* (Paris, Librairie José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2001, 376 p.).

[4] Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 144.

[5] Nicole Brossard, « III », *Le centre blanc : poèmes 1965-1975*, Montréal, L'Hexagone, 1978, p. 195.

Le chaos poétique de la poésie formaliste mime le chaos de l'origine. Dure leçon de choses, puisque l'idée d'une origine à l'image d'un chaos interdit d'invoquer un mythe fondateur quel qu'il soit pour justifier un ordre de société et les ambitions qui l'animent. Dans le trou creusé par nos fondations effondrées, dans cette vallée de tous les avalés que mime par la désarticulation syntaxique la poésie formaliste, le lecteur québécois est forcé de plonger son regard pour la première fois peut-être depuis des siècles d'illusionnisme poétique. L'effet paradoxal du « centre blanc » se fait bientôt sentir. Vent de panique d'abord, puis sensation d'être propulsé dans toutes les directions à la fois. C'est le rayonnement énergétique qui se manifeste désormais. L'écriture en prend un coup d'accélération jamais égalé auparavant. Toutes les formes préalables se précipitent en même temps pour témoigner du fait que l'ensemble des voies leur sont désormais ouvertes. Comme des astronautes en apesanteur, les poètes et leurs lecteurs s'amusent à se propulser sans fin dans toutes les directions d'écriture ou de lecture possibles à partir du trou. Le formalisme atteint le stade de la « centrifuge présence[1] », par laquelle le « centre blanc » n'est jamais oublié et se vit encore comme émanation d'une source, « comme ce qui fonde l'être en en manifestant l'inépuisable dynamisme[2] », mais qui le condamne par la même occasion à une éternelle dispersion et à un travail jamais achevé de la forme. L'action centrifuge du formalisme, favorable à une poétique de la dissémination, entraîne la pluralité esthétique qui caractérise la poésie de la période suivante. Avec les années 1980 et 1990, les poètes modélisent moins le chaos de leur origine qu'ils ne modélisent l'histoire de la poésie même, revitalisant à leur guise les périodes et les formes du genre. Écrire un poème participe d'un rituel poétique qui perpétue la pratique de la poésie tout en pointant le caractère purement arbitraire des signes poétiques qu'affiche tout poème. Les poètes de ce

---

[1] Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 151.

[2] *Ibid.*, p. 151-152.

« cérémonial du vide[1] » jouent à la poésie comme leurs poèmes jouent à invoquer Dieu ou les anges puisqu'ils se savent dorénavant poètes pour rien sinon pour la beauté de la chose. Aussi peut-on parler de la création poétique comme d'« une assomption, à la fois inquiète et jubilatoire, à [notre] être fragmentaire[2] ». Un nouveau sujet lyrique, à la fois décentré et infondé, assume dans « une apocalypse tranquille[3] » le « flottement de la parole poétique dans le voisinage de l'innommable » (Jean-Michel Maulpoix[4]). La dimension éthique de la ritualisation de cette poésie en version « allégée du centre[5] » doit venir de notre assiduité à recueillir et à exposer chacune des formes poétiques dans un constant dialogisme, ce que Nepveu appelle un « pluralisme fort[6] ». La figure de poète associée à l'esthétique de la ritualisation est celle d'un poète-ange. Cette figure du poète-ange s'apparente à celle du poète tardif de Jean-Michel Maulpoix[7]. Il s'agit d'un poète que la conscience apocalyptique a rendu plus transparent, par conséquent plus perméable à la lumière du réel. Le retour sur terre du poète-ange inaugure l'ère de la sensation vraie[8], que particularise une piété angélique pour le monde réel :

---

[1] « Des feuilles/écrites avec/soin comme un/cérémonial du vide » (Claude Beausoleil, *Une certaine fin de siècle* [1991], cité par Pierre Nepveu, *ibid.*, p. 155).

[2] Madeleine Gagnon citée par Pierre Nepveu, *ibid.*, p. 158 (citation tirée de l'article « Écrivains des années 80 » paru dans *Le Devoir* du 28 novembre 1981).

[3] *Ibid.*, p. 191.

[4] « Introduction à la lecture de l'œuvre d'Yves Bonnefoy », *Jean-Michel Maulpoix & Cie.* Récupéré le 11 janvier 2018 de https://www.maulpoix.net/Oeuvre%20de%20Bonnefoy.htm.

[5] Nepveu fait référence à un texte de Normand de Bellefeuille tiré de *Catégoriques* (1986) où il est question de poètes semblables à des anges venus alléger le centre : « Puis une figure en plus : alléger cette fois le centre – pur mouvement ! pur exil ! – comme des anges qui montent et redescendent, montent et redescendent dans une région sans langage » (*ibid.*, p. 178).

[6] *Ibid.*, p. 215.

[7] Voir Jean-Michel Maulpoix, « Chapitre VII : Trois poètes tardifs », dans *Le poète perplexe*, *op. cit.*

[8] Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 191.

> [L]a sensation vraie n'est pas seulement la redescente dans le réel, elle est cette redescente *du point de vue de l'ange*, elle constitue ce moment des retrouvailles étranges, éblouissantes avec le concret singulier et multiple [...] Cet être, il ne danse pas sur les ruines, mais, transitivement, il danse les ruines, il gestualise le dépaysement, il revient du vide et du non-agir selon une sorte de rituel de la perception de soi et du monde, où la moindre blessure, la main qui s'est blessée et qui saigne, et où le moindre plaisir, celui par exemple de boire un café chaud, sont originels[1].

Depuis lors, c'est à la ritualisation du miracle de la sensation vraie que la poésie québécoise est invitée à contribuer en n'oubliant jamais à quel « blanc souci de notre toile[2] » lui vient la parole.

2.3.6 Éléments pour un miracle idiot

Les conclusions à tirer d'une pareille invitation à la ritualisation du miracle par la poésie sont nombreuses. D'abord, la poésie devient l'occasion privilégiée d'une conversion du regard porté sur le réel. Une attention renouvelée se fixe sur le monde qui s'offre à nous grâce à la méditation poétique. Notre insensibilité au réel se change en salutation au réel. Comme il arrive à Chris dans le film *Solaris*, un changement profond s'opère en nous qui excite notre piété et incline notre parole à prêter secours au réel sous toutes ses formes et dans toutes ses manifestations. D'une méditation poétique capable de réussir un miracle semblable on ne peut que se réjouir. Toutefois, si nous prenons au sérieux l'idée d'un pluralisme fort, la discussion de certaines questions que soulève l'esthétique de la ritualisation est de première importance. Pour ma part, je pressens pour la poésie des limites inhérentes à une esthétique de la

---

[1] *Ibid.*, p. 193.

[2] Stéphane Mallarmé, dans « Salut », *op. cit.*, p. 27.

ritualisation. Le miracle de notre piété retrouvée envers le réel peut sembler faire preuve d'exemplarité pour la poésie contemporaine, mais rien n'est moins sûr. Que répond une esthétique de la ritualisation au risque que rayonne malgré la transparence du sujet lyrique ou la communication à l'Être qu'il rétablit une poésie qui relève d'une esthétique discutable ou peu inventive ? Et comment empêcher qu'un pluralisme fort ne devienne le défenseur attitré de toute poésie qui témoigne d'« une assomption, à la fois inquiète et jubilatoire, à [notre] être fragmentaire » dans un esprit « d'apocalypse tranquille » au détriment d'une poésie plus transgressive ou moins angélique ? La figure de l'ange-poète à laquelle est associée l'esthétique de la ritualisation soulève également une réserve d'interprétation. Le conte du retour sur la terre d'un ange fait homme ressortit au genre du récit de miracle typiquement biblique. Au plan symbolique, ce miracle rappelle celui de l'incarnation. Le point de vue de l'ange, proche de celui de Dieu, fait transdescendre le point de vue de l'éternel dans le point de vue du mortel, donnant lieu à une conversion du regard de l'homme sur le monde visible qui est en même temps une conversion de son âme à une forme de transcendance. On peut arguer qu'il s'agit d'un jeu de rôle où le poète ne fait que *jouer* à l'ange, donc que l'esthétique de la ritualisation ne reconduit aucun fondationnalisme religieux. Dans ce cas, il faut peut-être insister pour que le poète campe aussi des rôles moins traditionnels qui impliquent de nouveaux enjeux idéologiques. Chez Clément Rosset se rencontre une problématique qui n'est pas si étrangère à celle que résout à sa manière l'esthétique de la ritualisation. À cette problématique, qu'on peut nommer celle du nihilisme, on entend presque Rosset répondre comme Nietzsche : « Le nihilisme, une condition normale[1]. » Dans la circonstance, la primitivité coïncide avec le réel, qui est néant. Devant ce néant, Rosset en appelle au même miracle que Wittgenstein, Tarkovski ou Nepveu : celui d'un retour à notre primitivité, c'est-à-dire à quelque

---

[1] Friedrich Nietzsche, *Le nihilisme européen*, Traduction de Henri Albert [1903], Paris, Fayard, coll. « Mille et une nuits », 2011 [c1880], p. 11.

chose qui est de première nécessité pour nous, donnant lieu à une réconciliation avec le réel. Seulement, la réconciliation chez Rosset diffère de celle qu'on retrouve chez Wittgenstein, Tarkovski ou Nepveu, pour la raison principale qu'elle n'est associée à aucune transascendance ni aucune transdescendance. Pour Rosset, l'homme ne peut rien faire face au néant sauf délirer : interpréter la situation de manière à se réconcilier avec elle. Selon lui, « il n'y a pas de "délire d'interprétation" qui tienne puisque toute interprétation est délire[1] ». L'événement auquel donne lieu la primitivité retrouvée n'est plus celui d'une assomption du réel par le moyen du regard de l'ange descendu sur terre, mais plutôt l'événement démythifié de l'atterrissage de l'homme qui se croyait ange (ou dieu) dans la singularité et l'insignifiance *triviales*, *ordinaires* du réel. De cette conversion du regard à une primitivité sans façon, proche du satori zen, Rosset tire la possibilité d'une existence dont le sens est la joie même d'exister, pour la simple raison que cette joie d'exister s'éprouve réellement. À ce miracle d'une joie à l'état brut d'exister *dans* le néant qu'est le réel, la figure d'un poète-idiot ne peut manquer de mieux convenir que celle d'un poète-ange. Naturellement, le poète-idiot tient un moins beau rôle que dans une mise en scène plus transcendantale, on peut même se demander quel rôle il joue exactement, car ce dernier reste à définir. En revanche, la figure de l'idiot a l'avantage de ne pas cantonner le sujet lyrique dans un modèle angélique qui ne peut manquer de limiter le travail de la forme à des variations sur un même thème de la parole éclairée. Compte tenu du délire inhérent à *toute* interprétation du réel, même à une interprétation érigée en modèle, un poète-idiot pourrait *préférer pas* exclure de son orchestre lyrique des instruments de poésie rendus prétendument caduques par l'esthétique de la ritualisation, tels l'éloquence, le surréalisme, la transgression, le formalisme, la « langue de Solaris », etc. Un poète-idiot pourrait décider de ne pas considérer comme terminée parce que datant d'une esthétique de

---

[1] Clément Rosset, *Logique du pire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige Grands textes », 1971, p. 21.

l'avant-garde jugée obsolète la quête de la singularité formelle en poésie pour la simple raison que la joie qu'elle procure tant au créateur qu'au lecteur de poésie est à nulle autre pareille. Enfin, c'est à une déritualisation du miracle poétique et à une joie de créer de la forme poétique par tous les moyens mis à notre disposition qu'une poétique de l'Idiot aimerait engager la poésie aujourd'hui.

2.4 Douzième méditation : Charme de la constellation

Night's possibility !
EMILY DICKINSON

2.4.1 Le plan

Pour écrire un poème, il faut un plan. Ici vide, là saturé de mots. Le plan est « comme un ciel où, en dehors des étoiles, il n'y aurait que le vide[1] ». Une simple surface d'inscription du possible en forme de constellation. Le poète arrive au poème après une étrange navigation. L'écriture exige un transport dont il ne connaît pas le moyen. « Quelque chose d'incompréhensible nous arrive » serait la périphrase adéquate d'un poème. Surgit une constellation de mots, pour leur spasme ou leur sifflement[2], où insiste une illumination. D'un mot à l'autre, le poète trace ses lignes en vue d'une illumination. La constellation est aux mots ce que la rose est aux vents : elle agit dans le plan comme un guide dans les ténèbres. De la constellation rayonne une possibilité d'illumination qui éclaire le poète sur son travail. N'est-ce pas son plan que Friedrich Hölderlin nomme le champ d'efficacité ? Une illumination ne couronne-t-elle pas la

---

[1] Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986 [1959], p. 30.

[2] « Comme est dit dans *"Poeta fit non nascitur"*, spasme et sifflement, les deux règles du poème » (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 46).

démarche de l'esprit poétique[1] ? Quand le poète comme un nu tressant à mesure l'escalier qu'il descend pas à pas croise sa vie perdue avec sa vie trouvée et vice versa. Corps et lumière ; mouvement et calme ; rumeur et silence ; ponant et levant ; etc. Les oppositions se résolvent à leur point de contact hyperbolique. Alors, l'illumination est « le moment le plus beau[2] », celui du paradoxe de l'expression, « qui est esprit régénéré par la vie infinie ; non pas bonheur, ni idéal, mais œuvre et création réussies, qui ne peut être atteint que dans la manifestation et n'existe en dehors de celle-ci qu'à l'état d'espoir[3] ». L'expression présume un calcul improbable du sens, simultanément somme et soustraction, obtenu par le contact entre les certitudes et leurs contraires. Disons le calcul de 1 + 1 = 3, selon une règle subtile où « Plus un est / Invisible[4] ». Quand le poète demande « Qu'est-ce que Dieu[5] ? », il répond « inconnu, néanmoins / Plein d'attributs est le visage / Du ciel, de lui[6] ». Le calcul suivant la logique poétique est réussi dès que nous lui trouvons une possibilité. Voyons les déplacements dans les vers hölderliniens distendre les liens entre les certitudes afin de créer des possibilités. Le saccage des certitudes par l'expression constelle le vers de résonants intervalles. S'y entendent en écho les surplus de sens : qu'est-ce qu'un Dieu inconnu quoique né ; un Dieu inconnu, c'est-à-dire né en moins ; plein d'attributs de Dieu est le visage du ciel ; qu'est-ce qu'un Dieu inconnu alors qu'on reconnaît au ciel ses attributs ; plein d'attributs du ciel est le visage du ciel ; même si le ciel est plein d'attributs de Dieu, il

---

[1] Friedrich Hölderlin, « La démarche de l'esprit poétique », *Œuvres*, Traduction de Michel Deguy *et al.* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967 [1784-1843], p. 610-631.

[2] *Ibid.*, p. 627.

[3] *Ibid.*, p. 629.

[4] *Ibid.*, p. 887.

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.*

demeure inconnu ; le ciel demeure inconnu même plein d'attributs de ciel ; qui est lui ? La prolifération des significations rappelle Samuel Beckett. Le pressentiment de langage prête l'oreille à la lutte entre les certitudes et leurs restes. Avec chaque expression se débat un reste qui garde le sens ambigu. Le plan est un endroit ambigu. Où le poète voit mal « à cause de l'obscurité et puis aussi du terrain[1] » dans les plis duquel le sens disparaît de temps en temps pour réémerger plus loin, « mais surtout je crois à cause des autres choses qui m'appelaient et vers lesquelles mon âme s'élançait à tour de rôle, sans méthode et affolée[2] ». Le plan est un endroit où tout devient possible et « ce que je vois le mieux, je le vois mal[3] ». Si la logique du plan est divine comme le croit Hölderlin, c'est qu'elle est expressément ambiguë puisque le reste de la vérité apparaît. La vérité est ce rien qui reste à une logique ambiguë qui compose avec tout. La vérité n'est possible qu'à condition de ce rien du tout.

2.4.2 La voix

Le poète doit se perdre dans le reste. Voici rendu au plan ce « seigneur de la création[4] ». « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je[5]. » Le poète s'autopositionne sur le plan comme Platonov[6] se jette à la rivière.

---

[1] Samuel Beckett, *Molloy*, *op. cit.*, p. 13.

[2] *Ibid.*

[3] Samuel Beckett, *L'innommable*, *op. cit.*, p. 17.

[4] *Ibid.*, p. 48.

[5] *Ibid.*, p. 7.

[6] Voir Anton Tchekhov, « Ce fou de Platonov », dans *Théâtre complet I : La mouette. Ce fou de Platonov. Ivanov. Les trois sœurs*, Traduction de Génia Cannac *et al.* [1958, 1960], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973, p. 23-188.

L'homme du plan : lui qui se perd n'est pas là où il est. Perdu de petitesse, comme il l'écrit plus loin. Pleuvent sur lui des doutes sans fin : « Comment faire, comment vais-je faire, que dois-je faire, dans la situation où je suis, comment procéder[1] ? » ; « Et sait-on jamais dans une obscurité pareille[2] ? » L'endroit lui rappelle l'intérieur de sa tête. Il n'empêche qu'il semble vaste : « De faibles lumières semblent marquer par moments une manière de lointain[3]. » La question de savoir si l'écran opaque où se bute son regard est proche ou loin, fait de vide ou de plein, faute d'un instrument de vérification – de méthode –, reste sans réponse. Une chose inexplicable est sûre : même ne sachant rien, le poète doit parler. Étrange parler si, comme Pénélope, il défait à mesure la parole qu'il profère : « Il doit y avoir d'autres biais. Sinon ce serait à désespérer de tout. Mais c'est à désespérer de tout[4] » ; « Je ne serai pas seul, les premiers temps. Je le suis bien sûr. Seul[5] » ; « Le plus simple serait de ne pas commencer. Mais je suis obligé de commencer[6] » ; « Ici tout est clair. Non, tout n'est pas clair[7] ». L'enfer semble un cercle de contradictions dans lequel s'enferre le poète. Quelle méthode pour se libérer ? « Ce qu'il faut éviter, je ne sais pourquoi, c'est l'esprit de système[8]. » Abandonner l'esprit de système. Se laisser tourbillonner. Se perdre tout à fait. Se réduire au silence. Au bout de tout, écrire :

---

[1] Samuel Beckett, *L'innommable*, *op. cit.*, p. 7.

[2] *Ibid.*, p. 8.

[3] *Ibid.*, p. 10.

[4] *Ibid.*, p. 8.

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.*, p. 9.

[7] *Ibid.*, p. 12.

[8] *Ibid.*, p. 9.

> [C]e sera le silence, faute de mots, plein de murmures, de cris lointains, celui prévu, celui de l'écoute, celui de l'attente, l'attente de la voix, les cris s'apaisent, comme tous les cris, c'est-à-dire qu'ils se taisent, les murmures cessent, ils abandonnent, la voix reprend, elle se reprend à essayer, il ne faut pas attendre qu'il n'y en ait plus, plus de voix, qu'il n'en reste plus que le noyau de murmures, de cris lointains, il faut vite essayer, avec les mots qui restent, essayer quoi, je ne sais plus, ça ne fait rien, je ne l'ai jamais su, essayer qu'ils me portent dans mon histoire, les mots qui restent, ma vieille histoire[1] [...]

Après tout reste le miracle. Le miracle, c'est la voix. C'est elle qui libère le poète de la prison de sa tête. C'est à la porte de sa tête que le poète écoute. Le poème s'écrit à l'écoute de la voix. Après la traversée du dedans jusqu'à la cloison derrière laquelle il y a dehors. C'est ici que le poète se retrouve :

> [C]'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan[2] [...]

Il faut essayer plus souvent de ne pas oublier qu'un poème est une histoire de mots. Au poète, il pousse une tête à partir de l'oreille : « La tête est là, collée à l'oreille [...], c'est tout ce qui importe, pour le moment[3]. » Que murmure la voix ? Elle parle de larmes, puis elle parle de lueurs[4]. Les yeux de la tête du poète sont pleins de larmes depuis le commencement. Ce qui explique la pauvreté des lumières de son plan. Dans

---

[1] *Ibid.*, p. 211.

[2] *Ibid.*, p. 160.

[3] *Ibid.*, p. 115.

[4] *Ibid.*, p. 207.

un tel brouillard, comment réussir sa traversée ? Simplement ne pas ignorer les clartés qui lui restent.

2.4.3 L'erreur

C'est l'indécidable rapport entre le cercle et le point qui confère « l'illusion de mouvement dans l'espace, et presque comme qui dirait dans le temps[1] » au tableau que contemple Watt dans la chambre d'Erskine. Watt tente de décoder le rapport entre le cercle et le point par une longue série de permutations logiques. La méthode échoue. Il en va de même de la motion des larmes : « [A]lors les yeux de Watt s'emplirent de larmes irrépressibles et elles ruisselèrent sans retenue le long de ses joues ravinées, en un flot régulier on ne peut plus rafraîchissant[2]. » Pour quel motif elles coulent sans autre forme de procès, le poète ne peut le savoir. Le pauvre monte-descend l'escalier de sa toute-impuissance[3] méthodologique comme montent-descendent les chevaliers de l'estampe *Montée et descente* de Maurits Cornelis Escher. Spirale à vide le poète errant d'une si étourdissante topologie. « *Errare humanum est*[4] », affirme Louit, une autre créature beckettienne à qui manquent certains rudiments. Traduite sans ambiguïté, l'expression veut dire « l'erreur est humaine ». La traduire par « errer est humain » lui garde l'ambiguïté nécessaire au calcul du reste de l'erreur qu'est l'errance. Pour qu'il y ait une erreur, il faut qu'il y ait une vérité, à laquelle un homme doit pouvoir se mesurer. La forme nominale des mots erreur et vérité connote un monde

---

[1] Samuel Beckett, *Watt*, Paris, Minuit, 1968 [1953], p. 133.

[2] *Ibid.*, p. 134.

[3] « Les hommes. Un seul, puis d'autres. Un seul tourné vers le tout-impuissant, le tout-ignorant, qui le hante, puis d'autres » (Samuel Beckett, *L'innommable*, *op. cit.*, p. 100).

[4] Samuel Beckett, *Watt*, *op. cit.*, p. 194.

subrepticement soumis à certains premiers moteurs immobiles appelés vérités, au centre desquels les singularités mouvantes que sont les hommes devraient savoir s'immobiliser pour parvenir à une plus grande stabilité morale ou sociale. Le discours dominant dans un monde semblable pose tôt ou tard le sujet comme immobile au centre d'un cosmos. Idéalement, le point de ce tableau se fixe lui-même au centre du cercle. De plus, la terminaison en « eur » dote le mot d'une valeur anthropomorphique. L'erreur revient à l'erreur, comme le mensonge au menteur. La méthode obligée d'un monde pareil est le parler-vrai, celui où le sujet pense d'abord et parle ensuite, pour éviter de commettre des erreurs. Le sujet est responsable de retrouver dans les ténèbres la constellation de lumières qui le garde sur le droit chemin. Le mot errance est presque le verbe errer. Il est une forme nominale du verbe obtenue à partir d'un adjectif verbal, lui-même obtenu à partir d'un participe présent : en errant, errant/e, l'errance. Le mot est plus lourd de verbe que de nom. Il connote un déplacement incessant dans l'espace accompagné d'une détresse pouvant aller jusqu'au désespoir. Derrière l'idée de ce déplacement subsiste celle de l'erreur. Le nouveau plan de l'errance se superpose au plan plus convenu de l'erreur. La nouveauté du plan est de comporter une alternative. Le poète de ce nouveau plan est ambivalent. Soit il décide de se fixer selon l'ancien plan, soit il ne se fixe pas du tout pour se distinguer de lui. S'il choisit de se singulariser, la situation du poète est à peu près intenable. Il doit continuellement se soustraire à la fixité par un déplacement de sa pensée. Dans *L'innommable*, le poète se dérobe à l'erreur par un déplacement continu de la parole, une parole continuellement déplacée. Comme le point ne doit jamais se fixer dans le cercle du tableau, la parole ne doit jamais se fixer dans la constellation de l'erreur. Le plan de l'erreur est la voie de la vérité : méthode. Le plan de l'errance est dans la mouvance des étoiles : exode. Ce qui empêche le miracle, c'est l'esprit de méthode[1].

---

[1] « Ce qui empêche le miracle, c'est l'esprit de méthode, auquel j'ai été peut-être un peu trop sujet » (Samuel Beckett, *L'innommable*, *op. cit.*, p. 27).

Comprise jusqu'au bout, la logique poétique est une *amphibo*logique. Hölderlin revenant à pied de Bordeaux, tournant sur lui-même dans les forêts entre les villes, ou installé chez le menuisier Zimmer, cassant des branches mortes assis sur le pommier, est peut-être l'ancêtre d'un peuple de poètes à venir. Le plan de notre erreur ou de notre errance ? Autopositionné sur le plan, le poète se déclare fièrement amphibologique ou *erreur* : « [I]l n'y a qu'à errer et à laisser errer, de mot en mot, jusqu'à être ce lent tourbillon et chacune de ses poussières[1] [...] »

2.4.4 Le ciel

Pour retrouver le temps, il fallut peut-être regagner le ciel. Au chapitre trois de *Bouvard et Pécuchet*[2], les compères discutent debout sur le vigneau à la lueur des astres. Pécuchet explique : la vitesse de la lumière est de quatre-vingt mille lieues dans une seconde ; un rayon de la Voie lactée met six siècles à nous parvenir ; on croyait autrefois le Soleil immobile, mais les savants annoncent qu'il se précipite vers la constellation de Hercule ! Bouvard rétorque : la science étant faite suivant les données fournies par un coin de l'étendue, peut-être ne convient-elle pas à tout le reste qu'on ignore, qui est beaucoup plus grand et qu'on ne peut découvrir. Quelque chose d'antérieur à la mesure qui est peut-être la démesure insiste quand on contemple le firmament. Blessé à la bataille d'Austerlitz, le prince André Bolkonski est surpris par le ciel : « Qu'est-ce ? je tombe ? [...] Au-dessus de lui, il n'y avait plus que le ciel – un ciel haut, voilé, mais

---

[1] *Ibid.*, p. 192.

[2] Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Le livre de poche, coll. « Les classiques de poche », 1999 [1881], 474 p.

immensément haut, où erraient lentement des nuages gris[1]. » Puis il s'exclame avant de s'évanouir : « [C]omme je suis heureux de le connaître enfin[2]. » Quelques heures plus tard, toujours allongé parmi les vaincus, le prince s'éveille. Sa première pensée va au ciel : « Où est-il, ce haut ciel que je ne connaissais pas jusqu'à présent et que j'ai découvert aujourd'hui[3] ? » Ensuite, une douleur cuisante lui rappelle qu'il ne connaissait pas la souffrance non plus : « C'est vrai, j'ignorais tout, tout jusqu'à présent[4]. » Le regard jeté très haut entraîne une interruption. L'espace scénique s'ouvre. Le silence de l'univers se fracasse sur le bruit du monde. Du prince Bolkonsky au prince Mychkine, un lien s'esquisse : une histoire de vase clos, fêlé d'abord, brisé ensuite ; de « monde figé en perte d'équilibre[5] ». Je vois, je souffre et je comprends tout, constate André, à cause de la simplicité de la situation dans laquelle se trouve un homme entre la vie et la mort :

> Tout, aussi bien, paraissait si inutile et si vain au regard de la démarche austère et pleine de grandeur de sa pensée, déterminée par l'épuisement de ses forces à la suite de la perte de sang, de la souffrance et de l'attente d'une mort proche. Regardant Napoléon dans les yeux, le prince André songeait à la vanité de la grandeur, à la vanité encore plus grande de la mort dont nul vivant n'était capable de pénétrer et expliquer la signification[6].

---

[1] Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, tome 1, Traduction d'Élizabeth Guertik [1950], Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de poche », 1972 [1865-1869], p. 354.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*, p. 367.

[4] *Ibid.*

[5] Samuel Beckett, *Molloy*, *op. cit.*, p. 52.

[6] Léon Tolstoï, *Guerre et paix*, *op. cit.*, p. 370.

Jusqu'au beau discours de Napoléon qui sonne aux oreilles du prince comme « un bourdonnement de mouche[1] ». Acculé à la vanité de tout – contrairement au sujet cartésien qui en émerge comme Aphrodite ruisselant de clartés – commence un sujet qui n'est plus que les restes du sujet rutilant qu'il a été. Peu à peu un « sujet de conversation[2] ». Un sujet moins fasciné par l'objet que par la philosophie du ciel.

Le très-haut nocturne enseigne « l'évidence de tout l'être pareil[3] » face au néant. La poésie de Mallarmé, puisqu'elle se prétend critique, par la disparition élocutoire du poète, veut élever l'être de hasard jusqu'à la nécessité du néant. Le poète assume son idéal en s'exilant au ciel. Il traverse verticalement le plan pour s'immoler à Rien envers et contre Tout. Après le Mélancolique, c'est la figure du Suicidé que le poème veut catastériser. La mort paraît la seule réponse adéquate à la difficulté d'être. Avec elle, aucun risque de « pollution eudémoniste[4] », comme dirait Molloy. Rien à redire. Mais le hasard continue de rire des « ailes de poule de la nécessité[5] ». Le dernier mot échappe éternellement à l'œuvre. Le terrorisme de la politesse qu'est la poésie kamikaze échoue. La constellation du Suicidé illumine bientôt un plan de poètes fonctionnaires. Selon Sartre, le poème nihiliste n'est qu'une façon petite-bourgeoise de proclamer insupportable un monde sans Dieu ni aristocratie[6]. Bien qu'une guerre de plume soit déclarée à la contrerévolution, le combat se solde par une alliance de revers avec

---

[1] *Ibid.*, p. 368.

[2] Samuel Beckett, *L'innommable*, *op. cit.*, p. 155.

[3] Jean-Paul Sartre, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987 [1948], p. 31.

[4] Samuel Beckett, *Molloy, op. cit.*, p. 74.

[5] *Ibid.*, p. 35.

[6] Jean-Paul Sartre, « Chapitre I : Les héritiers de l'athéisme », *op. cit.*, p. 15-68.

l'institution. Une solution moins temporelle au problème du néant a la préférence des intéressés. À n'en pas douter, être poète est à ne pas être poète ce qu'habiter l'étage des maîtres est à habiter le sous-sol[1]. Celui qui s'est aventuré dans les hauteurs revient restituer au langage sa puissance de parole en le rapprochant de sa source essentielle. L'essentiel, c'est l'invisible, pas le visible. Le joyeux, c'est d'avoir la sagesse d'en connaître la différence. Ce qui est moins joyeux, c'est que notre pensée continue à ne pas être la pensée de notre vie et que nous ne parvenons pas à collaborer avec le réel[2].

> Mais pourquoi, dans notre tradition philosophique, non seulement la connaissance, mais l'Être-là même de l'homme ont-ils besoin de présupposer une fausse origine, qui doit être abandonnée et supprimée pour donner lieu au vrai et

---

[1] « Qu'on se figure une maison, dont chaque étage – sous-sol, rez-de-chaussée, premier – aurait sa classe distincte d'habitants, et qu'on compare alors la vie à cette maison : verrait-on pas, tristesse ridicule, la plupart des gens préférer encore le sous-sol dans cette maison qui est à eux ! Nous sommes tous une synthèse à destination spirituelle, c'est là notre structure ; mais qui ne veut habiter le sous-sol, les catégories du sensuel ? L'homme n'aime pas seulement mieux y vivre, il l'aime à un tel point qu'il se fâche quand on lui propose le premier, l'étage des maîtres, toujours vacant et qui l'attend – car enfin la maison entière est à lui » (Sören Kierkegaard, *op. cit.*, p. 390).

[2] « "Notre pensée ne veut pas être la pensée de notre vie. Nous regardons passer les choses pour oublier qu'elles nous regardent mourir." Contre cette inacceptable abdication, Bousquet développe une sorte de prédication obstinée, dont les thèmes essentiels transparaissent à travers toute son œuvre. La *matière réelle* est, dit-il, encore invisible : "Ce que tu appelais de ce nom n'en est même pas l'image. La vraie matière est recouverte. Il faut que ton âme se mêle à elle pour te la montrer." De même, le temps et l'espace sont l'œuvre de l'homme, ou plutôt *seront* son œuvre. Ce qu'il y a à sauver, ce n'est pas soi-même, "c'est la terre, le caillou, la cendre. *Ton devoir est d'opérer le salut de l'espace et du temps.*" Il y a, dans la volonté de devenir ce sauveur, à la fois beaucoup d'orgueil et la plus grande humilité, car la personne humaine y disparaît totalement au profit d'une création problématique qui est seule à *devoir être.* Mais, par vanité maladroite, l'homme veut d'abord "être", c'est cela justement qui fait son néant » (Alain Robbe-Grillet, « Joë Bousquet le rêveur », *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2013 [1963], p. 113) ; « Nous voici revenus sans conteste sur terre : ce sont bien les "objets du jour" qu'il nous faut recueillir, et la netteté admirable entrevue tout à l'heure pendant un instant est, en réalité, la leur… Du moins elle *doit* l'être. C'est pour l'acquérir qu'ils réclament notre concours. "N'imite pas le réel, collabore avec lui. Mets tes pensées et tes dons d'expression au service des jours et des faits qui les distinguent, asservis-toi à l'existence des choses, si tu n'es pas ce qui leur manque tu n'es rien, tu enrichiras ce qui est de ce qui en était en toi le pressentiment » (*ibid.*, p. 112).

> au plus propre ? [...] Et que signifie le fait que la possibilité la plus propre ne puisse être saisie qu'en se remettant de l'égarement de la chute dans l'impropre[1] ?

2.4.5 Dehors

Le poète œuvre dehors, devant le ciel. Ce dehors, voyons-le comme site de production et la production, comme productrice de dispositifs[2]. La production fonctionne par synthèse ou « couplage de flux continus et d'objets partiels[3] ». Elle bricole des dispositifs à même le flux dans une transversale où le premier dispositif « coupe le flux de l'autre ou "voit" son flux coupé par l'autre[4] ». Elle « se rapporte au désir comme principe immanent[5] » de production. Ce principe du désir non seulement révèle la vie comme délire de production, mais il s'ensuit que si tout est production délirante, alors il n'existe aucune « sphère supposée indépendante de la production humaine en tant que déterminée par "l'utile[6]" ». Tout est production, tout est désir. Rien ne sert à une Loi. « Nous demandons seulement un peu d'ordre pour nous protéger du chaos[7]. » Par sa promenade délirante dans le plan, le poète comprend l'importance d'être un homme :

---

[1] Giorgio Agamben, *Homo sacer IV, 2 : L'usage des corps*, Traduction de Joël Gayraud [2015], Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2015 [2014], p. 64.

[2] Au sens où Gilles Deleuze et Félix Guattari définissent la production dans *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, *op. cit.* Voir le chapitre 1, « Les machines désirantes », p. 7 à 59.

[3] *Ibid.*, p. 11.

[4] *Ibid.*, p. 12.

[5] *Ibid.*, p. 10-11.

[6] *Ibid.*, p. 10.

[7] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 189.

> Non pas l'homme en tant que roi de la création, mais plutôt celui qui est touché par la vie profonde de toutes les formes ou de tous les genres, qui est chargé des étoiles et des animaux mêmes, et qui ne cesse de brancher une machine-organe sur une machine-énergie, un arbre dans son corps, un sein dans la bouche, le soleil dans le cul : éternel préposé aux machines de l'univers[1].

Ouvrage de la constellation, le poème change le poète en citoyen. La figure montre un visage dont la rencontre provoque un face à face. Des profondeurs du plan, où s'entend seulement « le monotone clapotis comme d'une pluie incessante et dépourvue de sens[2] », le poète revient avec un visage neuf. Comme son regard est doux ! On dirait le bon Germanicus[3] ! Revenu du plan pour qu'on se trouve mieux entre nous. De son père, le poète apprit à répondre à un condamné le priant de hâter son supplice : « Je ne suis pas encore réconcilié avec toi[4]. » C'est avant que Tibère ne le fît empoisonner à Antioche. Disposition des puissants au mal que Baudelaire expliquera en trois syllabes : « C'est l'Ennui[5] ! » Comme le puissant possède la vérité, le poète s'ennuie. Si l'art nous offre des énigmes, par bonheur il ne nous offre aucun héros, signale Blanchot[6]. Que le Mal soit un père tout-puissant ou l'Ennui,

---

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 10.

[2] Emmanuel Lévinas, « Infini, *philosophie* », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 6 septembre 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/infini-philosophie/.

[3] « Il est établi que Germanicus réunissait, à un degré que personne n'atteignit jamais, toutes les qualités du corps et de l'esprit : une beauté et une valeur incomparables, des dons supérieurs au point de vue de l'éloquence et du savoir, dans les deux domaines, grec et latin, une bonté extraordinaire, le plus vif désir et le talent merveilleux de gagner les sympathies et de mériter l'affection » (Suétone, *Vies des douze Césars*, Traduction de Henri Ailloud [1931-1932], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1975, p. 220).

[4] *Ibid.*, p. 207.

[5] Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Librio, coll. « Texte intégral », 2009 [1857], p. 12.

[6] Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, *op. cit.*, p. 42.

> Qu'importe-t-il donc ? Que peut nous apprendre l'œuvre d'art qui puisse nous éclairer sur les relations humaines en général ? Quelle sorte d'exigence s'annonce là, telle qu'elle ne puisse être captée par aucune des formes morales en cours, qu'elle ne rende pas coupable celui qui la manque, ni innocent celui qui croit l'accomplir, qu'elle nous délivre de toutes les injonctions du « Je dois », de toutes les prétentions du « Je veux » et de toutes les ressources du « Je peux » : pour nous laisser libres ? mais cependant non pas libres, ni privés de liberté, comme si elle nous attirait en un point où, épuisé l'air du possible, s'offre le rapport nu qui n'est pas un pouvoir, qui précède même toute possibilité de relation[1].

La traversée du plan reste le seul événement. Tant mieux pour la cité si le poète en revient assagi.

2.4.6 La méthode

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard découvre la constellation comme méthode. Celle de la dispersion d'une mesure syntaxique au profit d'une partition poétique. À côté du silence, un genre comme la symphonie à tenter, d'un « emploi à nu de la pensée[2] » appelé poésie. Le ciel est la méthode même de la poésie. La poésie, celle-là même de la pensée. Une fois, ayant aidé Mallarmé à revoir les épreuves de son *Coup de dés*, Valéry écrit :

> Le soir du même jour, comme il m'accompagnait au chemin de fer, l'innombrable du ciel de juillet enfermant toutes choses dans un groupe étincelant d'autres mondes, et que nous marchions, fumeurs obscurs, au milieu du Serpent, du Cygne, de l'Aigle, de la Lyre, il me semblait *maintenant* d'être pris dans le texte même de l'univers silencieux… Au creux d'une telle nuit, entre les propos que nous échangions, je songeais à la tentative merveilleuse : quel modèle, quel enseignement là-haut ! Où Kant, assez naïvement, peut-être, avait cru voir la Loi

---

[1] *Ibid.*, p. 42-43.

[2] Voir la note 2, p. 147.

> Morale, Mallarmé percevait sans doute l'Impératif d'une poésie, une Poétique… Il a essayé, pensai-je, *d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé*[1].

À quel « enseignement là-haut » songe Valéry ? C'est une leçon d'absolue étrangeté que nous sert ce très-haut-là. La croyance en un créateur d'univers témoignerait de la persistance d'un certain animisme[2]. Que Dieu soit mort n'empêche pas que sa dépouille se trouve encore au ciel. Mais l'altérité à laquelle le poème de Mallarmé nous initie interdit à tout ressemblant de dominer l'infini. *Nevermore*, murmure son plan. L'idée d'infini, insupportable dès le commencement et peut-être pour la raison suivante, est aussi une sensation de vide infini. Si l'infini est ce désert, personne n'y habite, encore moins Dieu. La leçon du *Coup de dés* en est une d'irrémédiable solitude. La pire souffrance, écrit Malraux, est dans la solitude qui l'accompagne. La mort de Dieu constitue un événement au moins aussi important que le passage d'un Dieu vengeur à un Dieu d'amour durant ce que Karl Jaspers nomme la période axiale[3]. La désertion du ciel par Dieu constitue la manifestation de cet événement. Voir de nos yeux la chambre qu'un cher disparu a quittée à jamais n'est quand même pas la même chose que de seulement penser à son absence. Je me sens absolument seul chaque fois que je regarde le ciel, se dit l'homme depuis cette bifurcation de son histoire. Le poème de Mallarmé

---

[1] Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 1582.

[2] J'ai en tête certains propos de William James : *"Exactly what appears there is what we* mean *by working, though we may later come to learn that working was not exactly* there. *Sustaining, persevering, striving, paying with effort as we go, hanging on, and finally achieving our intention – this* is *action, this* is *effectuation in the only shape in which, by a pure experience philosophy, the whereabouts of it anywhere can be discussed. Here is creation in its first intention, here is causality at work. To treat this offhand as the bare illusory surface of a world whose real causality is an unimaginable ontological principle hidden in the cubic deeps, is, for the more empirical way of thinking, only animism in another shape"* (*The Writings of William James*, Sous la direction de John J. Mcdermott, New York, New York Modern Library, 1968, p. 217).

[3] Voir Karl Jaspers, *Origine et sens de l'histoire*, Traduction de Hélène Naef [1954], Paris, Plon, 1954 [1949], 359 p.

est un événement au même titre que la mort de Dieu parce qu'il en est une vivante démonstration. Ce langage qui traîne ses filaments absurdes dans l'espace précaire d'une suite désaccordée de pages qu'on dirait faite de papiers découpés ; cette fatigue de mauvais nageur qu'on ressent à ne jamais tout à fait déchiffrer ce poème avec peu à peu la sensation terrifiante d'y couler ; l'idée qu'il y est question de notre « troupeau errant[1] » d'une manière décisive qui ne nous quittera plus. Regarder le ciel devient la synthèse de notre désillusion, accessible en tout temps, en tout lieu. De la désillusion au désillusionnement, il n'y a qu'un pas. La méthode de la constellation d'après le *Coup de dés* est celle de l'événement de notre désillusion. Par conséquent de l'incessant combat à venir contre notre désillusionnement. Tout porte à croire que rien n'existe sauf un impersonnel dispositif dont la raison à jamais nous échappe. Un monde sans raison, pourquoi pas un délire ? Comment ne pas sombrer dans la déraison du monde ? Avec le *Coup de dés*, la fleur du mal de vivre est éclose. Sa graine avait été semée depuis longtemps. Des prophètes mélancoliques avaient signalé l'approche de sa floraison. Désormais, une méthode déraisonnable en impose à la raisonnable. L'essayer ressemble à une descente aux enfers sans guide. Aux enfers, un devin ou un mort guide celui qui tente une traversée aussi périlleuse. La traversée de l'enfer sur terre sans dieux se fait seul. Pour parer au désespoir, on recourt aux expédients – aux illusions principalement : de transcendance, des universaux, de l'éternel, de la discursivité[2]. De l'usage généralisé des expédients s'élève un épais brouillard qui empêche de voir

---

[1] Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2004 [1951], p. 72.

[2] « [C]omme Nietzsche après Spinoza faisait la liste des "quatre grandes erreurs". Mais la liste est infinie. Il y a d'abord l'*illusion de transcendance*, qui peut-être précède toutes les autres (sous un double aspect, rendre l'immanence immanente à quelque chose, et retrouver une transcendance dans l'immanence elle-même). Puis l'*illusion des universaux*, quand on confond les concepts avec le plan [...] Puis encore l'*illusion de l'éternel*, quand on oublie que les concepts doivent être créés. Puis l'*illusion de la discursivité*, quand on confond les propositions avec les concepts... Précisément, il ne convient pas de croire que toutes ces illusions s'enchaînent logiquement comme des propositions, mais elles résonnent ou réverbèrent, et forment un épais brouillard autour du plan » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 50-51).

l'autre à deux pas devant soi. « Seuls des amis peuvent tendre un plan d'immanence comme un sol qui se dérobe aux idoles[1]. » Les amis sans illusions sont rares. « Où êtes-vous donc, bande de câlisses ? » s'écrie Georges en tournant sur lui-même dans un terrain vague à la fin du film éponyme de Gilles Groulx[2]. Parfois, on se meurt de « désir d'un frère[3] » comme dirait Molloy. Le deuxième temps de la méthode de la constellation est centripète. À force de tourner, Georges espère-t-il s'attirer des frères ? Il est vrai que désespérant, nous approchons d'une présence.

2.4.7 La présence

L'instant de la présence est renversant. Van Gogh le dit si beau qu'il lui arrive de s'évanouir d'émotion devant son chevalet[4]. La présence est le cyprès (le « si près ») entre le soleil et la lune. Le cyprès du présent. Paradoxe du présent dont la verticalité comprend une éternité. Le glaive dans *Le tombeau d'Edgar Poe* en est « une image qui se défait dans la pensée mouvante[5] » :

> Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,
> Le Poëte suscite avec un glaive nu
> Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
> Que la mort triomphait dans cette voix étrange[6] !

---

[1] *Ibid.*, p. 46.

[2] Gilles Groulx, *Où êtes-vous donc ?*, Film québécois, Montréal, Office national du film du Canada, 1969, 95 min.

[3] Samuel Beckett, *Molloy*, *op. cit.*, p. 18.

[4] Pierre Descargues, *Van Gogh*, Paris, Cercle d'Art, coll. « Points cardinaux », 1990 [1975], p. 40.

[5] Albert Thibaudet cité dans Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 1494.

[6] Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 70.

Le poète plante un glaive dans l'« horizontale où s'enchaînent les causes et les effets[1] » qu'est le temps. De la fente nue s'élève l'étrange dispositif d'une mort-triomphe-de-la-voix. Le glaive de Poe comme le cyprès de Van Gogh exhument le paradoxe même de la présence. La mort-triomphe-de-la-voix est aussi le buisson-ardent-à-feuillage-persistant que le siècle est épouvanté de n'avoir pas connu. L'ignorance du paradoxe de la verticalité comme exercice vital de la pensée nous ouvrant au miracle d'exister est le Blasphème sur lequel *Le tombeau d'Edgar Poe* se conclut. Si le poète fait des poèmes, c'est qu'il souffre du blasphème de son siècle. Et s'il s'enlève la vie, c'est qu'il a échoué à apaiser son tourment du blasphème[2]. Van Gogh veut utiliser la peinture « pour dire quelque chose d'apaisant comme la musique est apaisante[3] ». Pourtant le ciel qu'il peint dans *Nuit étoilée sur le Rhône* est un dispositif insensé où tempête le vent. Le colosse du vent mouline les bleu, rouge et jaune pour tout rendre violet opaque. Les montagnes offrent leurs grosses fesses à ses coups. Ce qui ondule langoureusement au premier plan, est-ce un buisson luxurieux ou une méduse vert-brun ? La nuit danse un immodeste sabbat. L'apaisant vient de la constellation de fenêtres jaunes derrière lesquelles s'abritent les villageois[4]. À défaut de Dieu, on a des maisons[5]. La constellation des fenêtres est reprise dans les étoiles et la lune jaunes. Leurs halos

---

[1] Jeanne Hersch, *L'étonnement philosophique : une histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 364.

[2] Comment ne pas retrouver l'écho de Hölderlin : « C'est là que je deviens ce que je suis aujourd'hui. Au cœur de ce bosquet, une exhortation me parut monter des profondeurs de la terre, et un appel s'élever de la mer : pourquoi me dédaignes-tu ? » (*op. cit.*, p. 132).

[3] Van Gogh cité par Roberto Carvalho de Magalhaes, *Le petit livre du grand art*, Paris, Gründ, coll. « Cubalire », 2005, p. 909.

[4] Encore un écho de Hölderlin : « Une vie intérieure paisible, voilà le bien supérieur de l'homme » (*op. cit.*, p. 299).

[5] Cette fois résonnent dans ma mémoire certaines paroles de Diotima à Hypérion : « Je me représente de préférence le monde comme une maison où chacun, sans même y penser, s'adapte aux autres, vit pour le plaisir et la joie des autres, parce que son cœur le lui inspire » (*ibid.*, p. 181).

résistent au nocturne pliement. La constellation des fenêtres du village est catastérisée en autant d'yeux célestes bienveillants. Le céleste gagne le signe d'une piété. Nul besoin de Dieu pour comprendre, le fait d'exister suffit. Le même jaune pieux triomphe dans le *Champ de blé aux corbeaux*. Le champ jaune *regarde* les corbeaux s'envoler avec une espèce de compassion : pour les corbeaux, pour le ciel à ecchymoses, pour le peu de vert dans le tableau. Le poème, comme le tableau, est un combat pour un meilleur regard. La méthode de la constellation nous force à mieux regarder. Van Gogh croit que la musique vient de la couleur : « Je ne sais pas, écrit-il à Théo, si tu comprendras que l'on puisse dire de la poésie rien qu'en arrangeant des couleurs, comme on peut dire des choses consolantes en musique[1]. » Comme chez Mallarmé, la musique qu'on entend chez Van Gogh est due à la singulière syntaxe des éléments vibratoires. Le consolant s'entend dans le bleu du ruban de la *Jeune paysanne au chapeau de paille* et dans le rouge de *L'église d'Auvers-sur-Oise*. L'apaisant vient de la main rose thé du docteur Gachet sur la nappe corail[2]. Chez le poète, les éléments musicaux agissent sur le plan comme chez le devin El-Kassim[3], les taches d'huile sur l'eau : ils ajoutent à la méthode du Chaos celle du Possible. Le troisième temps de la méthode est ce possible musical auquel le poète, comme un idiot, travaille lui aussi.

---

[1] Van Gogh cité dans Pierre Descargues, *op. cit.*, p. 34.

[2] Voir le *Portrait du docteur Gachet avec branche de digitale*, 1890 (Huile sur toile, 67 cm x 56 cm, Collection privée).

[3] Le devin El-Kassim, conseiller du roi Hammourabi, avait recours à la technique de la lécanomancie, c'est-à-dire à l'observation des taches d'huile sur l'eau, pour faire ses prédictions.

2.5 Treizième méditation : Que fait le poète ?

Il ne vous voit point –
Il ne voit que les astres, les astres !
FRIEDRICH NIETZSCHE

2.5.1 Infini bleu[1]

Le poème s'écrit par ignorance, en marche vers un infini bleu. Sera-t-il une œuvre pour autant ? Blanchot compare le travail de l'œuvre à un recueillement. Rilke trouve le poète dans l'œuvre comme le noyau dans le fruit. Valéry célèbre le privilège de l'infini dans « le lieu fermé d'un travail sans fin dont l'inachèvement développe la maîtrise de l'esprit, exprime cette maîtrise, l'exprime en la développant sous forme de pouvoir[2] ». L'infini valéryen reste celui d'une pensée. Blanchot lui préfère l'infini rien. L'œuvre est, rien d'autre. Neutre, morne, dépourvue d'exigence, sans preuve, sans destin, assassine comme l'oubli. Elle expose le poète au risque d'être. Son poème devient une œuvre s'il « prononce par elle, dans la violence d'un commencement qui lui est propre, le mot être[3] ». À son accomplissement, le poète consacre son intimité, que Blanchot appelle sa solitude. À cette « violence ouverte[4] », le poète substitue l'amas de mots insignifiants qu'est son poème. Contrairement au travailleur dont la tâche contribue à l'achèvement du monde – même s'il profite seulement à quelques-uns –, celle du poète qui a l'œuvre en vue est presque vaine par son absence de destination dans le monde.

---

[1] « Donc, c'en est fait. Ce livre est clos. Chères Idées/Qui rayiez mon ciel gris de vos ailes de feu/Dont le vent caressait mes tempes obsédées,/Vous pouvez revoler devers l'Infini bleu ! » (Paul Verlaine, *Poèmes saturniens. Confessions*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1977 [1866], p. 93).

[2] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986 [1959], p. 14.

[3] *Ibid.*, p. 15.

[4] *Ibid.*

Depuis la nuit d'un poème point sourdement une « puissance autre[1] » à l'horizon d'un monde. Le poème ne peut qu'approcher cette puissance, se creuser comme un lit pour qu'elle s'y inscrive. Le devenir-entente du poète détermine à la fois son engagement et son renvoi. Complété, son poème ne termine aucunement l'épreuve de l'œuvre, dont le propre est de demeurer interminable. Pour mieux se représenter la singularité d'une telle épreuve, imaginons Orphée condamné à renouveler éternellement sa tentative infructueuse de ramener Eurydice des Enfers. Chaque fois qu'il recommence à écrire, le poète risque de se métamorphoser, de devenir insaisissable comme une ombre. De sa main aveugle, qui tâtonne près de l'infini rien, il cueille les ombres d'événements, parfaites pour dessaisir les mots en images. L'autre main, celle de la maîtrise, fermement plaquée sur sa bouche, lui interdit le plus longtemps possible de se prononcer. C'est la virilité d'une telle main qui donne à l'œuvre son ton. Ce ton n'appartient pas au « domaine magistral[2] », et l'exercice d'un pouvoir du ton pour lui-même l'affaiblit. Pour qu'il soit juste, les images doivent vaquer, parler seules, délivrées de l'obligation d'exprimer un sens, des certitudes. Ce que disent les images ne concerne personne. Par elles, on est privé de soi. Je sers à me donner courage en me rappelant que nous reparlerons une autre fois de moi. Tout s'éteint sauf la surface lisse où glisse la plénitude vide des images sans commencement ni fin. Nature morte : espace quelconque de contemplation pure[3], plan. Le vase sur la table est parfois ce qui

---

[1] *Ibid.*, p. 17.

[2] *Ibid.*, p. 20.

[3] Sur le thème de la nature morte, voir Gilles Deleuze : « [L]a nature morte se définit par la présence et la composition d'objets qui s'enveloppent en eux-mêmes ou deviennent leur propre contenant [...] C'est comme chez Cézanne, les paysages vides ou troués n'ont pas les mêmes principes de composition que les natures mortes pleines » (*L'image-temps*, *op. cit.*, p. 27). Dans *L'image-temps*, il s'agit de comprendre qu'il existe un espace intérieur, paradoxalement extérieur à moi, mais que je connais de l'intérieur, espace dont témoigne la nature morte, par exemple. C'est dans un espace intérieur semblable qu'arrive ce que Deleuze nomme une « image-temps ». La « narration cristalline », régime de narration propice à l'image-temps, réinvente un modèle d'écriture : « Ce qui compte [dans la narration cristalline],

donne la forme immuable dans laquelle se produit l'événement de la lumière. Écrire immobilise le poète en un tel vase, paradoxalement contenant contenu par l'image. Plus rien ne bouge, comme au ciel, sauf les images. « Je suis Malone quelques jours avant sa mort. Je suis Moll en train de pleurer sa canine tombée. Que m'importe où je vais, qui je suis, car je suis vide donc je flotte », confie le poète comme s'il tombait dans le rêve d'un meilleur rêveur que lui. Sur le plan où il erre près de l'infini rien ou reste sans bouger le regard vide, le poète succombe au « règne fascinant de l'absence de temps[1] ». Ici, rien n'arrive jamais, sauf le « harcèlement de l'indéfini[2] », puisque tout arrive en même temps. « Le temps de l'absence de temps n'est pas dialectique[3]. » La connaissance s'abîme d'elle-même dans l'errance ou la contemplation. Seule compte la reconnaissance : on reconnaît sans fin que tout est passé, donc ayant toujours déjà eu lieu. Cette région si peu humaine où l'on s'écrit est selon Blanchot ce qu'il y a de plus proche de la mort :

> « On » appartient à une région qu'on ne peut amener à la lumière, non parce qu'elle cacherait un secret étranger à toute révélation, ni même parce qu'elle serait radicalement obscure, mais parce qu'elle transforme tout ce qui a accès à elle, même la lumière, en l'être anonyme, impersonnel, le Non-vrai, le Non-réel et cependant toujours là. Le « On » est, sous cette perspective, ce qui apparaît au plus près, quand on meurt[4].

---

c'est que les anomalies de mouvement deviennent l'essentiel au lieu d'être accidentelles ou éventuelles. C'est le règne des faux-raccords [...] » (*ibid.*, p. 168).

[1] Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 25.

[2] *Ibid.*, p. 26.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*, p. 28.

La mort est un noyau vague que dissimule l'écriture en son fruit. Comme chez le peintre franco-chinois Sanyu, le vase revient à lui comme contenu plutôt que comme contenant de vide. Ainsi revient le temps de Personne à celui de Quelqu'un. Quelqu'un est « ce qui est encore présent quand il n'y a personne[1] ». Là se trouve l'impersonnel, « le dehors comme ce qui prévient, précède, dissout toute possibilité de rapport personnel[2] ». « Quelqu'un est le Il sans figure, le On dont on fait partie, mais qui en fait partie ? Jamais tel ou tel, jamais toi et moi, Personne fait partie du On[3]. » Dans l'image, le regard ne peut que plonger, comme plonge le poète dans l'écriture. Blanchot appelle « fascination[4] » le plongeon du regard dans l'image. Le fascinant se retire en deçà du monde, dans l'extrême-horizon du plan, de plus en plus proche de l'infini rien, pour y attirer le regard du poète, le faire errer ou s'immobiliser, fasciné. Comme une profondeur illimitée derrière un insensible regard, où on se laisserait entraîner toujours plus avant, désirant même se perdre par-delà cet abîme absolument de miroir, où on croit saisir son essence (sa fin ?) dans la réflexion de cette indifférence vers soi. La fascination nous accouple au On impersonnel, à l'immense Quelqu'un sans figure. Écrire une œuvre, c'est entrer dans l'intimité de la mort où menace sa fascination. Se livrer au risque de l'absence de temps et à l'éparpillement infini,

> [L]à où la chose redevient image, où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et, de forme dessinée sur l'absence, devient l'informe présence de cette absence, l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde[5].

---

[1] *Ibid.*, p. 27.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*, p. 27-28.

[4] *Ibid.*, p. 28.

[5] *Ibid.*, p. 31.

2.5.2 L'œuvre ou la vie

Mais la difficulté de l'œuvre effleurée, répondons franchement : d'une œuvre pareille le poète se sent-il la force ? Est-ce bien l'infini rien qu'il cherche à côtoyer en écrivant son poème ? N'est-ce pas plutôt de sa fascination pour Quelqu'un qu'il doit constamment s'éloigner pour écrire ? L'écriture ne l'aurait-elle pas plutôt délivré de son enfermement dans le noyau vague, le nombril de Quelqu'un, lui donnant comme Charon à Orphée son congé définitif des Enfers ? N'a-t-il pas encore terminé son deuil du ventre de sa mère la mort ? Au sortir d'un trou aussi noir, ne tâtonne-t-il pas aussitôt de sa main aveugle dans la direction d'une voie mieux éclairée où cheminer ? Que peut-il encore attendre d'une ouverture aussi généalogique ? Son impuissance à en finir avec lui-même ne force-t-elle pas sa maîtresse main à découvrir sa bouche pour la laisser parler même de ce qui franchement devrait se taire ? A-t-il vraiment renoncé à se distraire de la facticité du monde ? Qu'il n'essaie pas de se montrer plus héroïque qu'il ne l'est. Après tout, il ne pense pas souvent en prétendant à la vérité convaincu de la supériorité de son argumentation. L'histoire veut qu'Athéna sortît de la tête de Zeus, prête à combattre les Géants. Mais lui, que fait-il ? Ne préfère-t-il pas naître directement du sexe tranché de son père ? Niera-t-il son désir d'être porté comme Aphrodite depuis la haute mer jusqu'à la côte pour que le parent les Saisons avant de le mener chez les Immortels ? De cela aussi aura-t-il la faiblesse de mentir ? Depuis que ses cheveux allongent et qu'il rougit ses lèvres avec quelque chose qui ressemble à du sang, ne dirait-on pas qu'il a changé ? Qu'il nous parle un peu de sa nouvelle bouche avant de se rhabiller en vieux garçon. Est-ce bien vrai qu'il en a fini de sa pusillanimité ? Qu'elle lui fait si honte ? Qu'il choisisse attentivement les mots qu'il jettera en guise de réponse sur le reste de cette page. Il n'écrit pas tout à fait un poème par amour pour un Idéal, qui ne le désespère pas autant que Mallarmé. Celui-là n'a jamais pu trotter avec Enkidu et les autres bêtes ni boire à l'eau du puits où l'enfant demande à boire sans fin, assoiffé de ciel, d'arbres et de pluie. Qu'il réfléchisse encore un peu à l'effet qu'ont sur lui certains poèmes de Nietzsche, notamment celui où il décrit son « soleil personnel ».

Les candidats à l'épreuve selon Blanchot sont certes admirables, le vertige même de cette épreuve l'attire, mais l'écriture est-elle encore un sujet qu'on peut lier à une suite universelle de prédicats ? Quelqu'un, n'étant rien, saurait-il aujourd'hui définir son épreuve ? Qu'il fasse attention à lui. Qu'il souligne l'importance d'être attablé ici, en ce mois de mai vert pâle, parmi les chansons populaires et les aboiements de chien. Qu'il relise un poème de Walt Whitman, ce poète qui a su garder son prénom. Comme le dit si bien le personnage de Paul Bowles à la fin du *Sheltering Sky* de Bertolucci, combien de fois te sera-t-il encore accordé de regarder la nuit se métamorphoser en aube, c'est-à-dire l'astre principal de tout un système solaire se lever derrière l'horizon de la seule planète reconnue pour abriter la vie, au point d'absolue rencontre entre le terrain vague, l'infini rien et le vivace aujourd'hui ? Qu'il adore quelque chose de bienheureux. Dostoïevski n'ayant pu se choisir de meilleur prince que le Christ pour le guider parmi les hommes, pauvre simple particulier idiot plein de contradictions comme les autres qu'il est, quel prince se choisira-t-il ? Celui qui souvent souffre de la honte de ne pas être assez ou celui qui parfois rayonne d'en rire trop ? À la vie l'œuvre peut bien paraître préférable, mais

> … « À quel prix ? »
> – Ha, maudite soit la putain !
> Maudite sa raillerie !
>
> Non ! Reviens !
> Dehors il fait froid, j'entends la pluie –
> Je devrais être plus tendre avec toi ?
> – Prends ! Voici de l'or : comme la pièce brille !
> Te nommer « chance » ?
> Toi, te bénir, fièvre ? –
>
> La porte s'ouvre brusquement !
> La pluie inonde jusqu'à mon lit :
> Le vent éteint la lumière – désastre !
> – Qui maintenant n'aurait cent rimes,

Je parie, je parie
Qu'il en crèverait[1] !

C'est assez maintenant. Qu'il aille se coucher et rêve qu'il fait l'amour avec un fleuve avant de se remettre à écrire.

2.6 Quatorzième méditation : La voie de la transparence

2.6.1 *Dialectique négative* par rejeu

Chaque lecture appelle l'attention sur un aspect négligé par l'entendement auquel la méditation peut encore s'attacher. Veiller au « bonheur de deviner peu à peu » (Mallarmé) n'assujettit pas la signifiance conceptuellement, mais l'émancipe dialectiquement. Comme au théâtre, le « désenchaînement dialectique de l'expression[2] » ne fait pas que ressembler au réel avec cette différence qu'on le joue. Simplement, le jeu théâtral désenchaîne l'expression en lui *laissant la parole.* La répétition d'une pièce n'a d'autre but que de libérer une expression scénique qui n'a pas encore été entendue. Penser comprendre sans entrer en jeu est semblable au lit de Procuste, le réel s'y réduit, qu'on le dise flux ou chaos, à une signifiance dominante, donc il y a souffrance. Une sorte de compte en souffrance de l'entendement qui emprunte au réel ses objets sans lui rembourser l'intérêt qui lui est dû. Empruntés qu'ils sont au réel, les objets ne coûtent pas seulement des idées claires et distinctes,

---

[1] Friedrich Nietzsche, « *Rimus remedium* (Comment les poètes se consolent) », dans *Le gai savoir*, Traduction de Pierre Klossowski [1954], Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1977 [1882], p. 426-427.

[2] « Le secret du théâtre dans l'espace c'est la dissonance, le décalage des timbres, et le désenchaînement dialectique de l'expression » (Antonin Artaud, « Lettres sur le langage », *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 175).

conformes à quelques principales signifiances devenues significations univoques. C'est-à-dire que les objets ne sont pas simplifiables jusqu'à une identité. Certes, l'acte d'identifier opère à première vue comme la métaphore. Un modèle conceptuel satisfaisant se glisse devant ce que la pensée veut comprendre. Mais cet ordre conceptuel satisfait[1] se fige devant ce qu'Adorno nomme parfois l'hétérogène, parfois la sphère de l'indompté. Et ce, contrairement à la métaphore, qui ne prétend aucunement à la domination de l'hétérogène ni à l'identité, qui se présente d'emblée comme une interprétation du réel, un jeu de la pensée. Ce qui présume une justesse de l'entendement poétique, à la fois ludique et non dominateur. L'entendement poétique repose sur la mise en œuvre d'une pensée non isolée conceptuellement, mais liée dialectiquement par la nécessité sans cesse renaissante de désenchaîner l'expression. Si « La pensée est portée à la dialectique par son insuffisance inévitable, de par sa culpabilité à l'égard de ce qu'elle pense[2] », elle peut être portée à l'art – au théâtre, à la poésie – pour les mêmes raisons.

Mais la poésie ou l'art et leurs métaphores ne suffisent pas à nos systèmes de réalité, témoin leur histoire, qui en décide à tous les coups autrement. D'abord, pour assurer notre survie, nous faisons appel à la connaissance, qui opère par réification,

---

[1] « Penser signifie identifier. Satisfait, l'ordre conceptuel se glisse devant ce que le penser veut comprendre. Son apparence et sa vérité interfèrent. Celle-là ne saurait être éliminée par décret, par l'affirmation par exemple d'un étant en-soi, à l'extérieur de la totalité des déterminations du penser [...] La conscience du caractère illusoire de la totalité conceptuelle n'a pas d'autre issue que de briser de l'intérieur l'apparence d'identité totale : en se servant du propre critère d'identité. Mais comme cette totalité se construit conformément à la logique dont le noyau est constitué par le principe du tiers exclu, tout ce qui ne s'y conforme pas, tout ce qui est qualitativement différent, prend par conséquent le caractère de la contradiction. La contradiction est le non-identique sous l'aspect de l'identité ; le primat du principe de contradiction dans la dialectique mesure l'hétérogène au penser de l'unité » (Theodor Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 14).

[2] *Ibid.*

c'est-à-dire qui isole le concept « imbriqué dans un tout non conceptuel[1] ». C'est par la réification, ou l'isolement des concepts en vue de leur identification, que ceux-ci se fondent, et que se fondent aussi la sphère du connu « sans laquelle rien ne serait su[2] », puis le théâtre du connu où les concepts vont s'ériger en catégories, avant de se déployer en systèmes de réalité. Figés en systèmes de réalité, nos endroits rendus positifs se doublent d'un envers négatif, refoulé. Une sorte de tiers monde pour tiers exclu, de sous-terrain plein de ce qu'il nous a fallu refuser, voire opprimer pour qu'advienne notre objectivité, notre monde. Parmi ces refoulés se trouverait l'acte de la mimesis, ce moment esthétique où le sujet s'abandonne passivement à l'hétérogène, pour lui emprunter des objets bons à penser, en concepts ou autrement. À l'étape de la mimesis, rien n'étant fondé en concept, la pensée peut paraître trop primitive pour être sérieusement considérée par cette démarche de la connaissance que vise à critiquer une dialectique de la liberté. La connaissance, tel que l'histoire nous a enseigné sa méthode, contient ce vice de pensée qu'est la *complaisance*, c'est-à-dire le concept dans un « ordre conceptuel satisfait ». Ce vice de pensée qu'est la complaisance, pouvant aller jusqu'à la pédanterie, mène la pensée à la pseudomorphose, qu'Adorno n'explicite pas, mais que j'interprète comme une fausse concrétion, une réification que ne supporte aucun moment esthétique, aucun abandon avoué à l'indompté, aucun risque de perte ou d'échec d'étant. Dans la pseudomorphose, la pensée utilise ses objets comme « miroir dans lequel elle se retrouve à nouveau, confondant son reflet avec la concrétion[3] ». La pseudomorphose ne convient ni au réel ni à la réalité pour la raison qu'« À un penser irréconciliable s'associe l'espoir de la réconciliation, parce que la

---

[1] *Ibid.*, p. 22.

[2] *Ibid.*, p. 21.

[3] *Ibid.*, p. 24.

résistance du penser contre le simple étant, la liberté impérieuse du sujet, vise aussi dans l'objet ce qui de par son élaboration en objet, a été perdu[1] ». Qu'est-ce à dire ?

À partir du concept, la pensée déploie ses systèmes, leurs diverses figures : par exemple, la figure spirituelle du système de pensée féodal, bientôt suivie de la figure rationnelle du système de pensée bourgeois. Avec le système bourgeois, le concept excède son « moment de logique dialectique[2] » pour devenir la méthode même de la pensée. Le « règne total de la méthode[3] » interdit de voir la méthode pour ce qu'elle est : un mode du philosopher historiquement transmis[4] ; une structure philosophique de l'objet de la connaissance[5] ; une préformation subjective du processus matériel de production sociale[6] ; une universalité préétablie, vraie comme un éther[7]. Aussi les sujets empêtrés dans le système de la raison bourgeoise, qu'Adorno nomme « l'objectivité[8] », sont à la fois méconnaissables et impuissants, à moins d'arriver à penser suffisamment librement pour désensorceler le concept[9], le débarrasser de son fétichisme[10], surmonter

---

[1] *Ibid.*, p. 31.

[2] « Que le concept soit concept, lors même qu'il traite de l'étant, ne change rien au fait qu'il est de son côté imbriqué dans un tout non conceptuel dont il ne s'isole que par sa réification qui certes, le fonde comme concept. Le concept est un moment comme un autre dans une logique dialectique » (*ibid.*, p. 22).

[3] « Face au règne total de la méthode, la philosophie contient comme correctif le moment du jeu que la tradition de sa scientifisation voudrait lui retirer » (*ibid.*, p. 25).

[4] *Ibid.*, p. 16.

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.*, p. 21.

[7] *Ibid.*, p. 20.

[8] *Ibid.*, p. 32.

[9] *Ibid.*, p. 21.

[10] *Ibid.*, p. 22.

l'essence conceptuelle qui a rendu taboue la sphère de l'indompté[1]. À la méthode, Adorno substitue la sorte d'exode (hors de la méthode) qu'est la dialectique. Exode, parce que comme le veut l'étymologie du mot, qui fait de la méthode une démarche qui participe (*met*) de la voie (*hodos*), plus simplement qui avance dans la bonne voie, l'exode dialectique permet à la pensée d'errer, de faire fausse route : « En principe [la philosophie qui ne rentre pas dans le rang] peut toujours faire fausse route ; et seulement pour cette raison gagner quelque chose[2]. »

L'exode (où *ex* veut dire hors et *hodos*, route) n'est-il pas une extériorisation intégrale (*Entaüsserung*[3]), puisqu'un seul pas à l'extérieur de la bonne voie nous jette dehors ? L'utopie du dehors plutôt que le fantasme de la profondeur afin de retrouver un sens au monde, voilà un peu ce qu'Adorno propose à la pensée qui a encore le courage d'elle-même comme infini. L'infini, la sphère de l'indompté où le système s'est imbriqué, on le parcourt dès qu'on renonce à notre compulsion de domination, notre raison demeurant notre meilleur instrument de domination, notre arme la plus efficace pour l'établir. L'impuissance, l'abandon sont des voies de connaissance moins glorieuses, par la même occasion plus ambitieuses, possiblement utopiques pour cette raison. Si le concept est conscient de lui-même, il ne sert pas à nouer davantage de réalité au détriment de la conscience, mais plutôt à dénouer la réalité pour libérer davantage la conscience. Pour y arriver, il faut à la pensée le courage de son exil, hors du cercle privilégié de la méthode, sans pour autant qu'il lui soit demandé de s'endormir tout à fait, par exemple de seulement rêver de poèmes ou d'allégories. Par degrés de vitesse, un peu comme le voyait Deleuze, s'effectue la pensée. Ou par degrés

---

[1] *Ibid.*, p. 25.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*, p. 23.

d'intensité lumineuse, du clair-obscur de la réflexion poétique à l'éblouissant éclairage au néon de la réflexion scientifique. Dans un éclairage ainsi diversifié, il est plus facile de comprendre que la forme se réalise de manières toujours si différentes. Et qu'il serait excessif, compulsif et systématique, justement, de vouloir que le travail de la pensée se fasse exclusivement dans un même éclairage.

Vue de cette façon, la poésie est au moins autant de la pensée que le concept. Mais elle n'est à son tour qu'un moment de la connaissance, qui ne résume pas à lui seul toute la connaissance. Penser sera tantôt plonger dans le flux ou dans le chaos pour en rapporter un poème, tantôt extirper à l'aide d'une « réflexion acérée[1] » (Kierkegaard) la vivace part du tout qu'il faut sacrifier à l'autel de la connaissance d'un peu afin d'assurer notre survie, le problème étant par-dessus tout le déni du coup de force derrière l'acquisition de nos idées claires et distinctes, celui du sacrifice de l'hétérogène qu'implique la transformation de quelque chose en objet, et la mystification de cette soustraction en addition, sous le couvert « de l'exhortation cordiale de l'autorité sociale pour habituer le penser à la positivité[2] ».

Au point que nous en oublierions une chose : « Le besoin de faire s'exprimer la souffrance est condition de toute vérité[3]. »

---

[1] « Seule une réflexion acérée, ou mieux, une grande foi, sauraient endurer de réfléchir le néant, c'est-à-dire de réfléchir l'infini » (Sören Kierkegaard, *op. cit.*, p. 367).

[2] Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 31.

[3] *Ibid.*, p. 29.

2.6.2 *Nunc pede libero pulsanda tellus*[1]

Le poids du monde[2] repose sur les épaules de l'Homme qui est là[3]. Un tournant historique vers le désenchantement l'a changé en Hercule, le temps qu'Atlas rejoigne ses amis, les dieux enfuis. Côté raison, il incarne ce technicien supérieur qui marche sur la Lune. Côté cœur, il évoque un personnage de Caspar David Friedrich contemplant la peau de chagrin de la nature sauvage. La civilisation a mené à la méthode qui a mené à « la disparition de la terre libre[4] » (Valéry). Dans toutes les directions, de pressants problèmes sociaux se traduisent par des symptômes alarmants. À sa place réservée dans un déroulement des événements raisonnablement prévisible s'est substituée une place menacée dans une chronique instabilité de la réalité. Ne sachant plus d'où il vient, il sait encore moins qu'avant où il va. Un sentiment douloureux de « désorientation des valeurs admises » (Tzara) l'oppresse. Son espérance dans un meilleur avenir porte à l'écran de son imagination les images d'une histoire revue et corrigée relevant de l'utopie. Sa douleur du présent le destine plutôt

---

[1] « *Nunc est bibendum, nunc pede libero/pulsanda tellus, nunc saliaribus/ornare pulvinar deorum/tempus erat dapibus, sodalis.* » Traduit en français : « Voici le temps de boire et de frapper le sol/sous la libre cadence et surtout d'apprêter,/Amis, en festoyant aussi bien que les prêtres,/Les couches de nos dieux » (Horace, *Odes. Épodes. Chant séculaire*, Traduction de Jean Mayer [2006], Paris, La Différence, coll. « Minos », 2006, p. 128-129). L'extrait utilisé comme titre se trouve le plus souvent traduit comme suit : maintenant il faut frapper la terre d'un pied léger.

[2] La formule vient du titre du livre de Peter Handke, *Le poids du monde* (Traduction de Georges-Arthur Goldschmidt [1980], Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1980, 324 p.).

[3] L'Homme qui est là fait référence à Alain Robbe-Grillet : « La condition de l'homme, dit Heidegger, c'est d'être là. Probablement est-ce le théâtre, plus que tout autre mode de représentation du réel, qui reproduit le plus naturellement cette situation. Le personnage de théâtre *est en scène*, c'est sa première qualité : il est *là* » (*op. cit.*, p. 119).

[4] « J'ai signalé, il y a quelque quarante ans, comme un phénomène critique dans l'histoire du monde la disparition de la terre libre, c'est-à-dire l'occupation achevée des territoires par des nations organisées, la suppression des biens qui ne sont à personne » (Paul Valéry, « Le bilan de l'intelligence », *op. cit.*, p. 1068).

au « vol d'une flamme à l'extrême / Occident de désirs pour la tout éployer[1] ». En langage courant, cela veut dire qu'il glisse sur la pente de ses désirs irrésistibles jusqu'à des produits de consommation qui les matérialisent. Par son idéologie touristique, il se rêve aussi nomade que les baby-boomers. Par sa logique économique, son vœu le moins pieux est de s'enrichir au dernier degré. Toutefois une morale d'obligation réprouve le procédé. Où est l'humanisme dans tout cela ? « Nulle part, bien entendu : le cancer horrible de la richesse l'a complètement dévoré[2]. » À l'évidence, il aurait mieux valu qu'on lève le masque du libéralisme avant sa mondialisation. Depuis le 11-septembre, le sophisme libéral poignarde les consciences sociales comme autant de colombes d'Apollinaire. Force est de constater le nouvel ordre planétaire. Au recto, une prolifération incontrôlée de *luxury real estates* et de *gated communities* que stimulent *wannabe gentries* et *wannabe gangsters* prêts à tout pour parvenir. Au verso, les avantages s'acquièrent directement à la source du mal, qu'on est en train de sucer par la paille de notre avidité comme le milk-shake de Daniel Plainview, ce personnage de prospecteur infernal de *There will be blood* de Paul-Thomas Anderson[3]. Une théorie lui explique qu'au commencement, il y eut la civilisation, celle qui mena à notre dissociation en deux parties distinctes, une bonne qui pouvait raisonner, une mauvaise qui n'y arrivait pas. Mais n'allons pas croire que c'est en ne raisonnant plus que nous nous extirperons de ce mauvais rêve. La théorie ajoute quelque chose de très compliqué, mais de très simple aussi, du genre : « Que notre raison laisse à désirer. » Comme phrase complétive, elle résume bien tout le négatif que produit le positif de la raison. Comme phrase impérative, elle ouvre la raison sur son destin d'avenir qui est une forme

---

[1] Stéphane Mallarmé, « La chevelure… », *op. cit.*, p. 53.

[2] La citation est tirée de Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.* La phrase qui précède la citation est une version trafiquée de Barthes : « Où est le théâtre dans tout cela ? Nulle part bien entendu : le cancer horrible de la richesse l'a complètement dévoré » (p. 58).

[3] Paul Thomas Anderson, *There Will Be Blood*, Film, États-Unis, Miramax Films, 2008, 158 min.

de beauté. Pour que l'Homme qui est là puisse un jour frapper la terre d'un pied léger, il faut qu'il raye le miroir éblouissant du positivement pensé, qu'il le gratte jusqu'au tain. Alors, il y aura un peu de transparence dans sa pensée. Quelque chose de vertigineux comme la chute d'Icare ou la souffrance d'Artaud.

2.6.3 Non, ce n'est pas normal

« Non, ce n'est pas normal. Et même si ça l'était, je ne veux plus le savoir[1] » – tellement j'ai compris, pourrait ajouter en aparté le personnage marqué à vie par une formidable leçon. Rarement, mais peut-être plus souvent qu'on le dit, on[2] – l'habitant de la terre, le simple particulier – éprouve le vertige d'une grande leçon. Vertige qu'a éprouvé Artaud, trop grand pour lui, qui l'a forcé à écrire l'histoire d'un descendant du soleil nommé Héliogabale[3]. Éprouver un semblable vertige, c'est tout comprendre.

Tout comprendre peut nous frapper comme le déclenchement d'une guerre, nous plonger dans une sorte de stupeur[4]. Au moment de faire l'expérience d'une telle

---

[1] « Non, répéta Gina, ce n'est pas normal. Elle ajouta : Et même si ça l'était, je ne veux plus le savoir » (Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [1953], p. 94).

[2] L'étymologie du pronom « on » renvoie au latin classique *homo*, « homme » : l'on, c'est-à-dire l'homme en général, générique. Voir « On » dans Jean Dubois, Henri Mitterand et Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, coll. « Les grands dictionnaires Larousse », 2011, p. 682.

[3] Antonin Artaud, *Héliogabale ou L'anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1979 [1934], 154 p.

[4] Le mot stupeur est de la même famille que stupide, dont le sens ancien est « frappé de stupeur ». Voir « Stupeur » dans Jean Dubois *et al.* (dir.), *op. cit.*, p. 954.

sidération[1], c'est le noochoc deleuzien, l'authentique coup de foudre[2]. On réserve le plus souvent le coup de foudre au topos de la rencontre amoureuse, pourtant il n'en a pas toujours été ainsi. Dans *Œdipe à Colone* de Sophocle, c'est à la faveur d'un coup de foudre qui n'a rien d'amoureux qu'Œdipe est emporté pour de bon vers un « ailleurs » qui ne nous sera pas dévoilé[3]. Généralement le héros grec vit, au moment de la révélation de son destin, un coup de foudre monumental, moment de vertige qui se confond avec l'acte de tout comprendre, passage à la limite qu'il faut effectuer pour que l'illumination ait lieu. Le héros grec est terrassé pour la raison qu'il a tout compris, pour une fois. Il sait désormais qui il est – non pas roi mais fils parricide, non pas reine mais mère incestueuse – et combien terrestre est son destin depuis qu'il en a atteint l'acmé, c'est-à-dire la limite. Comprendre son destin, pour un héros grec, c'est cesser d'être un héros. Comme Icare, il doit retomber sur terre, puisqu'il n'échappe pas à son destin, et le sien est d'être un homme, ni tout-puissant ni immortel. La compréhension de sa limite est aussi celle de son destin, qui ne peut être démesure. Si le destin grec, comme une laisse qui garde le héros de la démesure (de l'*hybris*), nous est une idée insupportable, le vertige du héros à l'instant de sa sidération[4], comme une sorte de magistrale leçon qui le renseigne sur sa limite, nous l'est autant. Les héros les plus

---

[1] Le mot sidérer est synonyme de stupéfier, mais son étymologie renvoie au latin *sidus*, « astre ». Le bas latin *siderare* veut dire « frapper de paralysie », et rappelle que cette paralysie a un lien avec « l'influence maligne des astres ». Voir « Sidéral » dans Jean Dubois *et al.* (dir.), *op. cit.*, p. 920.

[2] Le sens ancien de la locution « coup de foudre » est « événement désastreux qui atterre, qui déconcerte, qui cause une peine extrême ». On voit que cette locution a elle aussi un lien avec « l'influence maligne des astres ». Voir « Foudre » dans Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert*, Édition numérique, Paris, Société Dictionnaires Le Robert, 2016, www.lerobert.com.

[3] Voir « Œdipe à Colone » dans Sophocle, *Tragédies*, Traduction de Paul Mazon [1962], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973, p. 347 à 409.

[4] Imaginons Icare comme un personnage de dessin animé pour enfants, au moment où il comprend que ses ailes de cire ont fondu, et où il envisage soudain l'abîme qui s'étend sous lui jusqu'à la mer, les yeux exorbités au bout de leurs ressorts respectifs.

populaires des superproductions hollywoodiennes sont à l'abri tant du destin que du vertige. Aucun de ces héros n'est là pour comprendre quoi que ce soit. On dirait des poules sans tête, fascinantes pour leur capacité à continuer d'agir comme si de rien n'était. Non, ce n'est pas normal, des héros aussi démesurés, aussi peu renseignés sur eux-mêmes, leur limite, l'abîme par lequel ils retomberont un jour ou l'autre sur terre. Cette découverte stupéfiante de la limite n'arrive jamais assez tôt, puisque c'est le plus souvent quand la fin approche qu'on la fait, puis qu'on reçoit d'elle l'illumination, et qu'on se dit : ce que j'ai pu être idiot, moi non plus je n'ai pas de tête, puisque mon destin aura été de comprendre trop tard pour avoir vécu comme il aurait fallu, pour que tout ceci ait un sens, qui n'est encore rien d'autre qu'une vie terrestre vécue dans l'admiration, celle de la nature et du monde, donc dans la gratitude et le soin du vivace aujourd'hui. Un peu comme dans le si paisible – et tout à la fois si comique – tableau de Pieter Bruegel l'Ancien, *La chute d'Icare*. Bien sûr ce peintre étant stoïcien, il se méfiait des hauteurs et portait sa laisse avec dignité...

Théoriquement, la compréhension peut arriver à n'importe qui, ici ou là. Quand elle arrive, elle advient au point que j'appelle le point de l'idiot. Au point de l'idiot survient un vertige, semblable à celui qu'éprouve le héros grec devant son destin, provoqué par l'infiniment mineur qu'il devient devant l'infiniment majeur qu'il découvre. Ensuite, le personnage de roman prononce quelque chose comme « Voilà donc ce que c'est[1] », sans qu'on sache vraiment de quoi il s'agit, à moins qu'on ne l'ait connu aussi, ce noochoc, alors ça ne fait aucun doute, à notre tour on comprend. Dans le si transparent roman de Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, dont un thème serait le vertige devant la transparence, c'est le personnage de l'épicier qui soudain aura tout compris. Au point qu'il devient l'homme de la situation, le véritable passeur, c'est-à-dire celui qui permet

---

[1] C'est ce que prononce Ivan Ilitch au moment de mourir. Voir Léon Tolstoï, *La mort d'Ivan Ilitch*, *op. cit.*, p. 125.

à la souffrance de la mère, devant la mort de son fils qu'une mine a mis en morceaux alors qu'il travaillait à déminer un bois après une guerre, de passer, enfin juste assez pour qu'elle signe la fameuse déclaration de décès. Certes, la signature de la déclaration incarne le symbole psychodramatique du travail du deuil consistant à laisser partir son fils pour « ailleurs », mais elle incarne surtout le symbole sociodramatique du travail de la résistance résignée consistant à laisser s'emplir comme une mer de larmes l'abîme qu'a creusé devant elle l'inacceptable stupide horreur de la mort de son enfant – amour, comme elle le nomme, l'enfant – à cause d'un monde qui n'a rien de rien compris, d'une société de poules sans tête. La mère comme l'épicier habitent un temps suspendu au-dessus de l'abîme de la souffrance humaine, celle qui est due à la violence des hommes, dans un plan de la transparence tel, qu'ils ont tout compris. Foudroyée est la mère, donc puissance de feu comme la montagne où elle se trouve : cela prend feu autour d'elle, pourquoi pas à cause d'elle, et que brûle aussi ce nom propre auquel elle ne croit plus tant on l'a dépossédée et abusée au nom de ce nom, dont on voudrait pourtant qu'elle signe la déclaration, mais pour déclarer quoi, sinon qu'elle renonce à continuer à brûler au point de mettre le feu à la montagne entière et aux villages avoisinants, bref qu'elle renonce à sa nouvelle force sans nom et sans peur. L'épicier, l'ayant compris, que la vieille refuse au nom d'une force capable de tout changer, revient au pays raconter son histoire, même si paradoxalement, ce pays, il ne l'a jamais quitté. Seulement si l'épicier revient pour l'amour d'une force de résistance qu'il comprend et qu'il respecte par-dessus tout, il se trouve en possession de sa propre histoire. D'anecdote, la vie de l'épicier devient histoire. D'une certaine manière, on peut dire qu'elle devient événement historial, puisque c'est grâce à un événement pareil qu'on est au commencement d'un peuple à venir, mais disons historial sans emphase aucune, contrairement à ce que laisse entendre de surhumain[1] le terme chez Heidegger.

---

[1] Le plan de l'habitation poétique de Heidegger comporte plusieurs étages – allant sans doute du sous-sol dostoïevskien jusqu'à l'impénétrable loft du Très-Haut, que les dieux hélas ont fui, mais dans les combles duquel le poète monte guetter leur retour. Heidegger explique dans *Les hymnes de*

C'est ce que Ludi, l'écrivain à la recherche d'un modèle qui serait moins coupable de vivre que lui, entrevoit de puissant chez ce personnage de rustre un peu niais qu'est l'épicier aux yeux des autres. C'est sa puissance d'histoire, comme événement, que Ludi entrevoit chez l'épicier. Une histoire capable de suspendre la souffrance, juste au-dessus de l'abîme, n'est-ce pas le rêve de tous ceux qui écrivent ? Comment parvenir à une histoire pareille, sans comprendre, c'est impossible. Ludi n'a pas encore compris, il reste un homme en possession de trop de moyens, seule Gina arrive à lui en faire perdre quelques-uns, mais il faudrait qu'elle le quitte pour qu'il perde pied tout à fait, et Gina n'arrive qu'à lui soustraire ses pâtes *alle vongole*. Bref, Gina protège Ludi de l'abîme tout en lui faisant entrevoir qu'il existe, mais sans trop insister, comme une mère le ferait pour son enfant.

Hölderlin : La Germanie et Le Rhin (Traduction de François Fédier et Julien Hervier [1988], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1988 [1935], 285 p.) que le questionnement philosophique décisif est surhumain (ou sous-divin, c'est la même chose), car il a lieu dans la « rupture » radicale entre l'étage des dieux et celui des hommes. Cette inaccessibilité du Très-Haut est indispensable à la philosophie, du fait on ne peut plus logique que son questionnement « introduit avant tout la séparation canonique entre l'homme et les dieux, parce qu'il ouvre la rupture » (*ibid.*, p. 209). Au contraire, le plan d'immanence deleuzien, même quand il se fait plan de projection, ne comporte pas d'étages. On le dit « mille-feuilles » ou dressé avec des « nappes » de temps. Chez Heidegger, le barrage entre les combles et le dernier étage scelle la rupture même du questionnement philosophique ; chez Deleuze, la pensée surfe d'un plan à un autre en effectuant des plongeons, en longeant des fêlures ou en franchissant des zones d'indiscernabilité. Chez Deleuze, le plan d'immanence ne manque de rien pour ouvrir des passages, et le travail du « poète qui pense » (Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin : la Germanie et le Rhin, op. cit.*, p. 208) ou du « penseur qui poétise » (*ibid.*) n'a rien de surhumain. On peut même dire que, venant du cerveau, la création, par exemple la poésie, n'est pas essentiellement humaine. Une des problématiques de cet essai est l'attraction puissante qu'exerce le modèle « à rupture » sur la poésie et la mise en place d'un modèle alternatif assez attractif pour arracher la poésie à « l'influence maligne » du surhumain.

2.6.4 *Veni vidi ludi*

De l'innocence, Ludi tente de faire notre utopie. S'il est séduit par l'épicier, c'est pour son expérience, qui étrangement recoupe l'inintelligence du monde[1] dans laquelle la philosophie doit de temps en temps se replonger. L'innocence retrouvée de l'épicier confirme son expérience réussie de l'inintelligence du monde. D'une certaine manière, voilà ce que comprend Ludi. Aussi est-il le penseur idiot de la bande. Atteinte d'une connerie – idiotie – spéciale[2], sa pensée interprète une force avec laquelle tous s'accordent. En cette idiotie réside une transparence vers laquelle sont tendus les spécialistes du langage[3]. Plutôt qu'amis de la sagesse – de son idéal, comme des philosophes –, les amis de Ludi – dont le nom évoque le ludisme, le jeu[4] – sont amis *pour* la vie – de sa moindre chose, comme des poètes[5] – *contre* les douaniers – ceux

---

[1] « Même les plus grands de tes philosophes sont d'accord sur ce point qu'il est nécessaire de se retremper de temps en temps dans l'inintelligence du monde » (Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 71).

[2] « Ainsi, ajouta Diana, Ludi ici présent, il est aussi con que l'épicier. Mais il faut être con comme Ludi, Ludi a une qualité de connerie si rare qu'il faudrait aller loin pour en trouver une autre pareille » (*ibid.*, p. 78).

[3] « Nous, les spécialistes du langage » (*ibid.*, p. 75).

[4] Le nom de Ludi vient du latin *ludi* ou jeux romains, qu'on dit institués par Tarquin l'Ancien cinq cents ans avant Jésus-Christ. Par ailleurs, le *ludi magister* de l'école païenne est le maître des élèves de sept à onze ans à l'école romaine, dite *ludus*. La figure du *ludi magister* rappelle à son tour Joseph Valet, maître du *Glasperlen Spiel* dans le roman d'anticipation de Hermann Hesse, *Le jeu des perles de verre.*

[5] Autrement dit, de sa poignante choséité, que fait si bien sentir Francis Ponge dans *Le parti pris des choses.* Admiration que ne partage pas Jean-Michel Maulpoix (voir *Le poète perplexe, op. cit.*), qui reproche à la poésie de Ponge à peu près ce que Pseudo Longin reprochait au sublime trop peu tempéré : de basculer au moyen de « l'enflure » dans son « renversement caricatural », posture d'écriture grotesque que Maulpoix, tout comme Boileau, associe à la confusion entre le style sublime et « cet extraordinaire et ce merveilleux qui se trouvent souvent dans les paroles les plus simples, et dont la simplicité même fait quelquefois la sublimité » (Boileau cité par Pierre Hartmann, *Du sublime : de Boileau à Schiller*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997, p. 30). À la sublimité minimaliste de certains poètes perplexes que promeut Maulpoix, un poète idiot pourrait objecter : « Et pourtant, elle chante et elle danse... » À savoir qu'il reste à la poésie, malgré le clavier bien tempéré de l'expression poétique suivant une approche classique, un théâtre du débordement poétique, dans une tradition plus carnavalesque, que la manière merveilleuse de Ponge arrive à fixer en langage de

qui outragent la vie par leur incessante règlementation. Les douaniers sont eux aussi traités de cons, mais ceux-là ne sont pas atteints de la même connerie que Ludi et ses amis. S'ils sont idiots, ce n'est pas par inintelligence – ce qui les rapprocherait de la machine d'univers du monde telle qu'elle se connecte nécessairement pour persister et se maintenir dans son désir rhizomatique, « tout à sa fructification impudente[1] ». Pour devenir douanier, il faut considérer notre planification de la vie comme supérieure à la vie même, hypostasier cette supériorité de notre planification en règlement. Ce qui n'est pas planifié sera taxé « de folie ou de provocation[2] » de l'ordre établi. Rien ne paraît plus justifié que la défense de l'ordre établi – établi conformément à notre planification de la vie – quand il se trouve menacé. Pour qu'un douanier tienne compte de ce qui en réalité souffre ou résiste à mesure de l'accomplissement de son devoir d'obéissance à son programme, il faut un coup de foudre tel que soudain, il aura tout compris de sa propre connerie. C'est dans ce sens que Ludi reproche à Jacques son marxisme et sa « planification du nègre[3] ». Le mythe entier du contrôle de la vie à force de règlementation est rendu manifeste par le mot d'esprit de Ludi : notre planification du nègre, c'est-à-dire notre planification de la souffrance. À sa manière, Ludi pose la redoutable question de Kierkegaard : comment croire en notre raison, si connaissant le juste, l'homme continue à commettre l'injuste[4] ? L'acte de foi relève parfois de

---

bacchanale, et qui donne lieu à un sublime de la corporéité, tacitement déclaré impropre à la modernité, et qu'il serait peut-être temps de revisiter.

[1] Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 216.

[2] *Ibid.*, p. 44.

[3] « Mais j'ai horreur de ton marxisme à la fin! cria Ludi, de ta planification du nègre » (*ibid.*, p. 80).

[4] « Si le péché est en effet ignorance, au fond son existence tombe. Car l'admettre, c'est croire, comme Socrate d'ailleurs, qu'il n'arrive jamais qu'on commette l'injuste en sachant ce qu'est le juste ou qu'on le commette en sachant que c'est l'injuste [...] L'intellectualité grecque était trop heureuse, trop naïve, trop esthétique, trop ironique, trop narquoise... trop pécheresse pour parvenir à comprendre que quelqu'un avec son savoir, connaissant le juste, pût faire l'injuste » (Sören Kierkegaard, *op. cit.*, p. 443-444).

l'impossibilité dans laquelle nous sommes de répondre à de telles questions. Néanmoins, Ludi ne se convertit pas à la foi. Nulle expérience mystique n'est proposée par Ludi pour déprogrammer les douaniers. Les douaniers sont cons, certes, pour leur obéissance aveugle à la planification des Nègres autant que des Blancs. À preuve, la mère du démineur. Personne n'aurait pu planifier sa souffrance, elle brûle comme la chaleur et « C'est [...] beau comme la révolution cette chaleur-là, dit Ludi[1] ». Au point que la forêt, de par son inintelligence « amie *pour* la vie », unie à la mère en une malfaisante matière première, se ligue contre les planificateurs à outrance de la vie en prenant feu. Ardents matérialistes, Ludi et ses amis sont *pour* le feu : « Mais tu ne comprends pas que ces deux-là, elles sont pour le feu ! dit Ludi, pour qu'il vienne ici cette nuit et qu'il nous déloge tous ? Si tu ne comprends pas ça, alors qu'est-ce que tu comprends[2] ? »

Autre pétition de principe du roman : l'existence est universellement[3]. Affirmation qui rappelle la première noble vérité de Bouddha : tout est souffrance. Les trois autres nobles vérités se résument à peu près comme suit : le désir cause la souffrance ; la souffrance prend fin avec le renoncement au désir ; suivre la voie de Bouddha permet de renoncer au désir. Ce n'est pas non plus la conversion au bouddhisme que propose le penseur idiot Ludi. Jamais celui-ci ne laisse entendre qu'il faut mettre fin à la souffrance ou renoncer au désir. Face au problème du désir, Ludi demeure païen. Une relation de désir est possible entre la nature et l'homme, essaie de dire Ludi à ses amis. Ce désir de la nature, il ne peut l'expliquer, mais si les idées de Ludi semblent souvent

---

[1] *Ibid.*, p. 127.

[2] *Ibid.*, p. 73.

[3] *Ibid.*, p. 208.

contradictoires donc confuses, sa vie, son regard sur la vie, ne l'est pas. Ludi est clair, il est transparent, c'est ce qu'on aime de lui. Le désir de Ludi pour la nature ressemble à celui d'un enfant. Le penseur idiot Ludi est-il un enfant ? L'enfant en tout cas adore Ludi. Il s'écrie : « Mon Ludi chéri[1] [...] » Ces paroles du petit sont parmi les plus bouleversantes qu'on puisse lire. Ceux d'entre nous qui ont été aimés à ce degré de brillance par des enfants en savent quelque chose. Ludi, s'il est enfant, l'est comme le disait Baudelaire du génie : le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté[2]. Le désir de l'enfant, celui qui rend possible la relation entre la nature et l'homme, se caractérise par son absence de manque. C'est Diana qui demande : « Mais qu'est-ce qui manque à tous ces amis ? On est tous là à s'aimer, à s'aimer les uns les autres, qu'est-ce qui nous manque[3] ? » Soit, la réponse donnée en quatrième de couverture est *l'inconnu*, mais il n'empêche que la question est drôlement posée : comme la logique de Ludi, elle est amphibologique. La façon dont cette question est posée laisse entendre que le manque peut constituer un faux problème, que les amis *pour* la vie ne souffrent d'aucun manque, comme les enfants. Qu'on le veuille ou non, on baigne dans l'inconnu, en manquer ressortit à une croyance ou à une illusion. Le désir de l'enfant, tel celui de la nature, comme Deleuze le pensait, serait sans manque, comme « le regard avide et vert de la liberté[4] ». De sa capacité à retrouver son enfance, Baudelaire fait dépendre la convalescence du penseur rendu artiste. Cette convalescence, je la vois comme le

---

[1] *Ibid.*, p. 65.

[2] « Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur [...] L'homme de génie a les nerfs solides ; l'enfant les a faibles. Chez l'un, la raison a pris une place considérable ; chez l'autre, la sensibilité occupe presque tout l'être. Mais le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme des matériaux involontairement amassée » (Charles Baudelaire, « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », dans *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Mille et une nuits, 2010 [1863], p. 20).

[3] Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 87.

[4] *Ibid.*, p. 20.

rétablissement d'une force tranquille appelée gentillesse. Par exemple, celle du buffle qui se déplace paisiblement parmi les colonnes rouges de Paestum. Entre le temple et la mer va et vient la pensée du penseur idiot. Le grand jeu de la possibilité de notre gentillesse trouverait là un endroit où advenir, où s'épanouir. Soyons comme Zeus changé en buffle assez gentil et fort pour séduire puis emporter Europe sur son dos ! Qu'on ne traite pas de buffle l'épicier par incompréhension de l'importance de son judo pour la vie !

2.7 Quinzième méditation : Que de soleils !

2.7.1 Soleil 1

La littérature ne relève pas exclusivement d'un champ littéraire[1] où vont se composer littérairement les poèmes, les romans, les essais, etc., mais inclusivement d'un endroit[2] sans nom propre, centre blanc où s'ouvre le singulier poétique. Pour aider le créateur littéraire à ouvrer du singulier poétique, qu'on le déguise en idiot plutôt qu'en héros. Incarner le personnage de l'idiot requiert davantage qu'il écrive quelque chose

---

[1] Penser la création littéraire ailleurs que sur un plan à étages traditionnel ambitionne son émigration sur un nouveau plan de composition, encore à dresser. Le risque couru est celui du déplacement à découvert et la perte de repères qui résulte d'une délocalisation à l'étranger. Le système de référence habituel étant abandonné, aucun concept ne semble à sa place, la réflexion est difficile à localiser, le propos paraît souvent déplacé. C'est alors que la pensée, selon Adorno, redevient pensée, car elle se découvre, au sens de « elle s'expose aux dangers », comme un boxeur qui se découvre : « Le penser traditionnel et les habitudes du bon sens qu'il laissa derrière lui [...] exigent un système de référence, un *frame of reference*, dans lequel tout puisse trouver sa place. On n'attache d'ailleurs pas trop d'importance à l'intelligence du système de référence – on peut même l'exposer en axiomes dogmatiques –, pourvu que toute réflexion soit localisable et que la pensée à découvert soit tenue à l'écart. Face à cela, la connaissance, pour fructifier, se donne *à fonds perdus* aux objets. Le vertige que cela provoque est un index veri ; le choc de l'ouvert est la négativité, ce comme quoi il apparaît nécessairement dans ce qui est couvert et toujours semblable, il n'est non-vérité que pour le non-vrai » (*Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 46-47).

[2] « Il n'y a jamais que les endroits, dit Sara en souriant » (Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 23).

d'intéressant[1], voire d'urgent[2], qui comme le taon d'Io poursuit la littérature pas à pas. Pour que le créateur littéraire remplisse pleinement son rôle d'idiot, une bonne école demeure la philosophie. À l'école de la philosophie, on apprend à critiquer les systèmes à l'étude ou en vigueur. Pour se sortir d'un système, se contenter de le critiquer s'avère insuffisant, encore faut-il se risquer dans le labyrinthe – le réseau, la toile – de ses contradictions[3]. Du système en vigueur, accablé qu'il est d'insupportables

---

[1] Pour le concept de « l'intéressant », et ce que l'intéressant a à voir avec la pensée créatrice, voir Gilles Deleuze et Félix Guattari : « Penser, c'est expérimenter, mais l'expérimentation, c'est toujours ce qui est en train de se faire – le nouveau, le remarquable, l'intéressant, qui remplacent l'apparence de vérité et qui sont plus exigeants qu'elle. Ce qui est en train de se faire, ce n'est pas ce qui finit, mais pas davantage ce qui commence. L'histoire n'est pas expérimentation, elle est seulement l'ensemble des conditions presque négatives qui rendent possible l'expérimentation de quelque chose qui échappe à l'histoire. Sans l'histoire, l'expérimentation resterait indéterminée, inconditionnée, mais l'expérimentation n'est pas historique, elle est philosophique » (*Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 106).

[2] Pour le concept de « l'urgence », voir Gilles Deleuze : « [D]ans les situations les plus urgentes, *"L'Idiot"* [Deleuze fait référence au film *L'idiot* d'Akira Kurosawa] éprouve le besoin de voir les données d'un problème plus profond que la situation, et encore plus urgent » (*L'image-temps*, *op. cit.*, p. 168). L'urgent, c'est ce qu'il importe de savoir, au point qu'on en devient idiot, par exemple ce qui fait que quelqu'un ne bouge pas même s'il y a le feu : « Tout se passe comme si dans la pire urgence, il y a le feu, il y a le feu, il faut que je m'en aille, je me disais, non non il y a quelque chose de plus urgent, quelque chose de plus urgent, et je ne bougerai pas tant que je le saurai pas. C'est l'idiot ça ; c'est l'idiot, c'est la formule de l'idiot. Ah ! mais vous savez, non non, il y a un problème plus profond, quel problème ? je ne vois pas bien, mais laissez-moi, laissez-moi, tout peut brûler, sinon quand on arrive, il faut trouver ce problème plus urgent » (Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, Communication présentée aux Mardis de la fondation Femis, 87/05/17. Récupéré le 5 janvier 2017 de https://www.webdeleuze.com/textes/134).

[3] Voir la différence qu'établit Clément Rosset entre la confusion des chemins et le labyrinthe dans *Le réel. Traité de l'idiotie*, *op. cit.* L'homme de la confusion des chemins est à la fois muni et privé de chemin, c'est-à-dire en route mais sans destination, donc « Il est l'être indifféremment de tous les possibles » (p. 17), autrement dit l'homme de l'ouvert : « Nul vent ne fait, dit Montaigne, à qui n'a point de port destiné. Mais, aussi bien, tous les vents sont bons » (*ibid.*). L'homme du labyrinthe est privé de chemin, non de destination – non de sens –, il avance vers une issue – vers un sens : « Dans le labyrinthe il y a un sens, plus ou moins introuvable et invisible, mais dont l'existence est certaine » (*ibid.*). Le problème dans un labyrinthe, c'est que « sont donnés de multiples itinéraires dont un seul, ou quelques rares, sont les bons, les autres ne menant nulle part » (*ibid.*). Le labyrinthe n'est donc pas un lieu où se manifeste l'ouvert, que Rosset nomme l'insignifiance. Rosset dit que le labyrinthe est un temple du sens, car le sens y est à la fois présent et voilé. Rosset ajoute : « Le goût du labyrinthe [qu'il soit philosophique ou littéraire] est manifestement un goût du sens qui [...] traduirait plutôt une indifférence de la modernité à l'égard de la question de l'insignifiance » (*ibid.*, p. 18). Voici une critique de la modernité qui est aussi une critique de son plan de l'habitation : non plus un plan à dominante traditionnelle, avec son dernier

contradictions, mieux vaut penser comme Ludi : « Ce que je voulais dire [...], c'est que notre temps, si terrible, recèle d'irremplaçables valeurs, c'est tout. Mais bien sûr qu'il faut changer le monde. Mais voilà, ça me plaira toujours de dire quelquefois qu'il ne faut pas le changer[1]. » La douceur de Ludi rétablit l'équilibre entre la colère et l'impuissance devant notre temps si terrible – et son système. C'est par une grande bienveillance qu'un monde se libère de la tyrannie de sa violence. Comme le prince Mychkine, Ludi est un observateur bienveillant de son temps. Comme Lucrèce, il cherche un « système qui comprend[2] ». Ce qui est idiot, c'est qu'il suffirait de si peu pour que tout s'arrange pour le mieux : au corps, il est peu de besoins ; tout ce qui lui épargne la douleur est aussi capable de lui procurer maintes délices ; la nature n'en demande pas davantage.

étage à comble surhumain/sous-divin, mais un plan à dominante moderne, sans étages, mais doté d'une issue secrète et d'une complication des chemins pour y arriver, rappelant le mauvais infini de Hegel, et discrètement conçu pour contenir l'homme de l'ouvert dit « le Terrible » : « "Terrible", l'homme l'est de disposer de tous les chemins, tout en n'ayant aucune destination. Car rien n'est dangereux comme une machine qui ne va nulle part : tous les chemins lui sont, par définition, ouverts » (*ibid.*, p. 23). L'homme de la situation, cette fois, c'est Dédale : mais lui aussi doit s'évader par en haut, avec la conséquence qu'on sait, celle de perdre un fils s'il lui prend l'envie de voler trop haut... L'idiot serait plutôt l'homme de tous les chemins, l'homme de l'ouvert, sans doute postmoderne, qui se veut comme Hölderlin errant dans la forêt, ou comme nombre de personnages de Beckett errant dans des terrains vagues, également comme la figure du fou du Tarot, sifflotant un pied dans le vide, une « machine tous terrains, toujours susceptible de surprendre » (*ibid.*). À la critique à peu près unanime du n'importe-quoi postmoderne, il serait intéressant de soumettre la question du danger de l'homme de l'ouvert – tant pour la tradition que pour la modernité – tel que le met en lumière le *Traité de l'idiotie* de Rosset.

[1] Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 185.

[2] « Car c'est un système qui comprend et le ciel et les dieux que je prétends t'exposer ; ce sont les principes des choses que je vais te découvrir : je te dirai de quoi la nature les crée, les entretient, les nourrit ; à quoi, après leur dissolution, la nature les ramène : et je désignerai ces éléments par les noms de matière, de corps générateurs, de semences des choses, les appelant aussi corps premiers, parce qu'en eux tout a son origine » (Lucrèce, *De la nature* Traduction de Henri Clouard [1931], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1991, 243 p.) En séparant le verbe « comprend » de son complément direct, je suis consciente de conférer à « comprendre » un sens absolu, celui de « saisir le sens », plutôt que celui d'« inclure » que confèrent au verbe ses compléments directs. Par ailleurs, rien n'*interdit* d'interpréter « comprendre » comme voulant dire « saisir le sens » dans la phrase de Lucrèce, et il m'a semblé intéressant de me permettre de l'interpréter ainsi.

> [S]'il n'y a point dans nos demeures des statues d'or, éphèbes tenant dans leur main droite des flambeaux allumés pour l'orgie nocturne ; si notre maison ne brille pas d'argent et n'éclate pas d'or ; si les cithares ne résonnent pas entre les lambris dorés des grandes salles, du moins nous suffit-il, amis étendus sur un tendre gazon, au bord d'une eau courante, à l'ombre d'un grand arbre, de pouvoir à peu de frais réjouir notre corps surtout quand le temps sourit et que la saison émaille de fleurs l'herbe verte des prairies[1].

La méthode de Ludi – comme celle de Mychkine ou de Lucrèce – comprend le système archaïque d'une providence. La douceur est l'énigme de toute providence. Notre temps si terrible a un besoin urgent d'un intercesseur auprès d'une pareille douceur. Sans compter que « Ce qui attend dans les objets eux-mêmes a besoin pour parler, d'une intervention, avec la perspective que les forces mobilisées de l'extérieur et à la fin toute théorie appliquée aux phénomènes, s'apaisent en eux[2] ».

2.7.2 Soleil 2

Sans l'urgence d'une intervention pour l'apaisement des forces dans les objets, son plus sérieux gage de rigueur, le livre n'est rien qu'un objet d'échange de plus. Vouloir l'insuccès du livre comme objet d'échange, c'est le prix, immanquablement, de l'apaisement des forces dans les objets par l'écriture. On comprend quelque chose de la rigueur quand on a compris cela. Dans une de ses lettres, Franz Kappus[3] confie son désarroi devant la difficulté d'écrire, et Rainer Maria Rilke lui répond de supporter avec humilité et patience cette exigence de l'écriture, parce que c'est impossible

---

[1] *Ibid.*, p. 54.

[2] Theodor Adorno, *Dialectique négative, op. cit.*, p. 42.

[3] Franz Kappus est le nom du « jeune poète » avec lequel Rainer Maria Rilke entretient une correspondance dans *Lettres à un jeune poète.*

d'arriver à l'apaisement des forces dans les objets autrement qu'en ayant soi-même assez de clarté intérieure pour retrouver à la moindre chose, et par extension au monde entier, leur insondable grandeur. Ce n'est pas simple, l'écriture, la passion qu'on peut en avoir, explique Rilke au jeune Kappus. Il faut que celui qui écrit, comment dire, espère mettre au monde une œuvre rigoureuse, éthique, presque – mais certainement pas, comme on verra plus loin – au sens surnaturel que confère à ce mot Wittgenstein : « L'éthique, si elle existe, est surnaturelle, alors que nos mots ne veulent exprimer que des faits ; comme une tasse à thé qui ne contiendra jamais d'eau que la valeur d'une tasse, quand bien même j'y verserais un litre d'eau[1]. »

Contrairement à Rilke, pour qui l'acte créateur s'inscrit dans une éthique de l'incommunicabilité de l'expérience esthétique, mais adoucie par omission volontaire d'ironie[2], Wittgenstein use d'ironie au point de faire du langage un bocal de communicabilité continue, où il nous enferme pour l'éternité, avant de décocher avec un clin d'œil appuyé qu'« Il y a en l'homme la tendance à donner du front contre les bornes du langage[3] ». Plus loin, Wittgenstein présente sa version d'une éthique de l'incommunicabilité : « Donner du front contre les bornes du langage, c'est là *l'éthique* [...] En éthique, on fait toujours l'essai de dire quelque chose, qui n'atteint pas l'essence de ce qui est en question et ne peut pas l'atteindre[4]. » Dans cette version *hard* d'une éthique de l'incommunicabilité, l'ironie veut que le langage soit tellement

---

[1] Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, p. 147.

[2] Rilke suggère au jeune poète de ne pas céder à l'ironie : « Ne vous laissez pas dominer par [l'ironie], surtout à vos heures de sécheresse. Dans les moments créateurs efforcez-vous de vous en servir comme d'un moyen de plus pour saisir la vie » (*Lettres à un jeune poète*, Traduction de Bernard Grasset et Rainer Biemel [1937], Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 2002, p. 30).

[3] « Il y a en l'homme la tendance à donner du front contre les bornes du langage » (Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, p. 155).

[4] *Ibid.*, p. 156.

impuissant à exprimer autre chose que des faits, que quiconque use de sa raison comprend qu'il n'a rien de mieux à faire que de se taire devant l'incommunicable dit surnaturel. Communique des faits ou tais-toi, nous intime, en quelque sorte, l'éthique de l'incommunicabilité de Wittgenstein. C'est ce genre de thérapie là de la philosophie qu'il nous offre : devant l'énigme, appliquer la prescription du silence, d'après la réduction du langage à un instrument de la communication des faits. Logiquement, si la poésie est vue comme ce qui donne par excellence du front contre les bornes du langage, c'en est fini de la poésie. Au mieux, la poésie peut-elle être vue comme une consolation[1] : c'est à peu près ce qu'en a toujours fait la philosophie. Cela ne doit pas nous surprendre. En toute logique, le langage ne peut faire autrement que buter sur l'incommunicabilité de l'innommable, autrement il y a paradoxe. Malgré cette logique implacable, un doute subsiste sur l'insoupçonnable rhétorique du fait que le philosophe met de l'avant, et qui lui permet d'aligner impunément des équations de type « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire[2] ». Le danger de cette rhétorique, c'est justement qu'elle soit à l'abri de tout soupçon, donc assurée de l'impunité. L'incommunicable y apparaît tellement incontestable, qu'il en devient détestable ; et la poésie, ridicule d'avoir essayé d'en dire quelque chose.

C'est certainement à un incommunicable de ce genre que Sartre pensait quand il écrivit « je me méfie des incommunicables, c'est la source de toute violence[3]. » Mais là

---

[1] Suivant la version *hard* de l'éthique de l'incommunicabilité, la poésie aiderait à consoler ceux qui demeurent trop bavards pour garder le silence.

[2] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus, suivi de Investigations philosophiques*, Traduction de Pierre Klossowski [1961], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001 [1921, 1953], p. 107.

[3] « Après tout nous pensons avec des mots. Il faudrait que nous fussions bien fats pour croire que nous recelons des beautés ineffables que la parole n'est pas digne d'exprimer. Et puis, je me méfie des incommunicables, c'est la source de toute violence. Quand les certitudes dont nous jouissons nous semblent impossibles à faire partager, il ne reste plus qu'à battre, à brûler ou à pendre. Non : nous ne valons pas mieux que notre vie et c'est par notre vie qu'il faut nous juger, notre pensée ne vaut pas mieux que notre langage et l'on doit la juger sur la façon dont elle en use. Si nous voulons restituer aux mots

encore, la poésie, affaire par excellence d'incommunicables, se trouve en mauvaise posture. On dirait que la philosophie entraîne à tout coup la poésie dans une impasse. Pour dénouer l'impasse, peut-être faut-il *concrètement* amollir la dureté de la logique philosophique dans la vie des hommes, un peu comme Salvador Dali amollit *concrètement* (avec des montres molles) la dureté du temps chronologique dans la vie de ses tableaux. C'est exactement l'amollissement que réussit la version *soft* de l'éthique de l'incommunicabilité de Rilke : elle amollit, attendrit, la dureté exagérée de la logique philosophique en l'immergeant dans la logique de la vie, dont participe la vie humaine. C'est simple, menons une réflexion moins acérée[1], nous propose Rilke. D'abord, quittons le comble surhumain / sous-divin, et revenons sur le plan d'immanence. Rendus là, regardons un peu autour de nous : partout, il y a la vie. Maintenant, entrons en nous-même, c'est-à-dire rentrons dans notre maison qu'est la vie. Ce qui éclaire la nuit qui s'étend à l'infini dès le seuil de l'au-delà franchi se trouve à l'intérieur de cette maison de la vie. Rilke met au point une version *soft* de l'éthique de l'incommunicabilité, par l'éclairement du néant que sa réflexion permet, aussi simplement que la nature y arrive pour les plantes, éclairement dont la diaphanéité contraste avec l'éclairage cru que projette sur le néant la version *hard*, comme s'il s'agissait d'un monstre sous les feux des projecteurs[2]. Endurer le néant ne relève pas

---

leurs vertus il faut mener une double opération : d'une part un nettoyage analytique qui les débarrasse de leurs sens adventices, d'autre part un élargissement synthétique qui les adapte à la situation historique » (Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987 [1948], p. 284). Il est douteux que « débarrasser les mots de leurs sens adventices » ou que les « élargir synthétiquement pour les adapter à la situation historique » leur restitue leurs vertus poétiques... donc on imagine que même en voulant juger le langage à l'aune de la vie, ce sont des vertus philosophiques – idéales – que Sartre veut ici restituer aux mots.

[1] Voir la note 1, p. 217.

[2] Je ne peux m'empêcher ici de penser à Gustave Courbet, surtout à son *Origine du monde* : au premier plan de ce tableau, il y a moins le sexe féminin sous directe observation empirique, que l'éclairage blême, typique imagine-t-on, d'une morgue au 19e siècle, qui rend le fait concret du sexe féminin presque monstrueux.

nécessairement d'une réflexion acérée ni d'une grande foi, même que mieux vaut dans bien des cas ne pas réfléchir du tout, et laisser faire la vie[1] : « Celui-là seulement qui s'attend à tout, qui n'exclut rien, pas même l'énigme, vivra les rapports d'homme à homme comme de la vie, et en même temps ira au bout de sa vie[2]. » En présence d'une réflexion attendrie, une clarté peut venir du langage, un bonheur, dont les *hard facts*[3] n'arrivent pas à témoigner.

Ce qui ne veut pas dire qu'écrire soit quelque chose de facile. Rilke, bien que son éthique de l'incommunicabilité soit plus *soft* que celle de Wittgenstein, maintient qu'il y a une incommunicabilité de l'énigme, moins dans le fait que le langage ne puisse en aucun cas rendre compte de l'énigme[4] comme chez Wittgenstein, que dans le fait qu'arriver à rendre le langage éclairant pour cette énigme exige une incommunicable solitude. Au poète, Rilke demande de devenir un « homme de solitude[5] », c'est-à-dire un homme qui aime sa solitude et qui en supporte la peine[6]. La difficulté de cette

---

[1] « Pour le reste, laissez faire la vie. Croyez-moi, la vie a toujours raison » (Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 86).

[2] *Ibid.*, p. 79.

[3] Expression anglaise qu'on traduit en français par « le langage des faits ».

[4] Que Wittgenstein oppose aux faits et nomme le « surnaturel » plutôt que l'incommunicable ou l'énigme.

[5] « Ainsi ont été troublés tous les besoins simples et profonds, par lesquels la vie se renouvelle. Mais chacun, pour soi-même, peut les clarifier et les vivre clairement. Sinon tous, du moins l'homme de solitude. Il est donné à celui-là de reconnaître que toute beauté, chez les animaux comme chez les plantes, est une forme durable et nue de l'amour et du désir » (Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 45).

[6] « Mais tout ce qui ne sera qu'un jour lointain possible au nombre, l'homme de solitude peut dès maintenant en jeter la base, la bâtir de ses mains qui se trompent moins. Aussi, cher Monsieur [Kappus], aimez votre solitude, supportez-en la peine : et que la plainte qui vous en vient soit belle » (Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 31).

solitude est la condition de possibilité éthique de l'œuvre, la condition de possibilité de sa rigueur.

> Presque tout ce qui arrive est inexplicable et arrive dans une région que jamais parole n'a foulée. Et plus inexprimables que tout sont les œuvres d'art, ces êtres secrets dont la vie ne finit pas et que côtoie la nôtre qui passe[1].

Garder le secret de l'œuvre, humblement et patiemment, voilà le plus difficile, et ce qu'il y a d'éthique, de rigoureux, dans la création. Un créateur est un gardien de ce secret, moins au sens d'un garde que d'un gardeur. Un poète : une personne qui se charge de garder un troupeau de riens – de saisons, de jours et de nuits, de nuages et d'étoiles, « que le temps emporte sur son aile[2] » –, c'est-à-dire qui se charge de garder ce qu'il y a de plus énigmatique, de plus inexplicable, donc de plus libre, au monde. Rilke s'écrie : « Ah, pourquoi un jeune homme, en telle situation [qui se découvre poète], ne peut-il s'en aller et se faire pâtre[3] ? » Comme on sait, les faits ne jouent pas en faveur d'une telle possibilité. Malgré tout, Rilke a raison de poser la question : *nous sommes* solitude[4] comme il le pense, et *nous fûmes* nature[5] comme le pensait Schiller, et quoique les faits préfèrent ignorer de telles énigmes, certains enfants naissent avec une vieille âme, tressaillant à de vieux mots.

> Jamais je n'ai gardé de troupeaux,
> Mais c'est tout comme si j'en gardais.
> Mon âme est semblable à un pasteur

---

[1] *Ibid.*, p. 21-22.

[2] Alfred de Musset, « À Juana », *Premières poésies. Poésies nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1976 [1829-1835], p. 124.

[3] Rainer Maria Rilke, « Sur le jeune poète », *Prose. Œuvres 1*, Traduction de Maurice Betz *et al.* [1966], Paris, Seuil, 1966, p. 78.

[4] Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, *op. cit.*, p. 348.

[5] Friedrich Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, *op. cit.*, p. 11.

elle connaît le vent et le soleil
et elle va la main dans la main avec les Saisons
suivant sa route et l'œil ouvert.

Toute la paix d'une Nature dépeuplée
auprès de moi vient s'asseoir[1].

Ici, une énigme rencontre un mystère. Comme le pense Rilke, seul l'amour peut saisir l'énigme, la garder, être juste avec elle.

2.7.3 Soleil 3

Ils sont deux dans un trou de mémoire, un trou et une mémoire. Dans un trou, contrairement à un cabinet de vérité, aucun rideau ne s'ouvre sur une révélation ni ne se tire sur une vision sacrée. L'illumination vient seulement si, nous avouant battus, l'épuisement de nos facultés arrive à nous *toucher*. Dans un trou, tantôt on ensevelit, tantôt on retrouve la mémoire. Une mémoire aussi bien qu'une langue ne sont pas des facultés qu'on devrait sous-estimer, et ce, parce qu'elles renferment toutes les deux cette matière incendiaire qu'est la parole. Quand la parole participe d'un processus révolutionnaire, on saisit combien elle peut être incendiaire. Le discours qui prépare à une révolution ne peut qu'enflammer un auditoire conquis. Le lieu public se métamorphose en lieu dramatique. L'orateur flambe comme le feu de sa parole. Le phénix est une bonne métaphore pour le tribun du peuple. Le sous-homme en lui meurt pour qu'il puisse renaître surhomme en chacun de nous. Ici commence le roman

---

[1] Fernando Pessoa, *Le gardeur de troupeaux et les autres poèmes d'Alberto Caeiro avec Poésies d'Alvaro de Campos*, Traduction d'Armand Guibert [1960, 1944], Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1987 [1946, 1944], p. 37.

qu'écrit Pierre Xavier Magnant[1], dans cet acte de parole qui libère la puissance de feu en lui. Pour une fois dans sa vie, P. X. Magnant *prend* la parole. Mais comme dit un vieux proverbe haouassa, « si tu la lâches, elle te dévore[2] ». Devant la foule subjuguée de la grande assemblée séparatiste où il prononce son discours, Pierre Xavier apprend que la prise de parole est en même temps la prise de pouvoir. Il réalise que le pouvoir étant une « violence exercée sur les gens » (Mikhaïl Boulgakov), il faut être au moins deux pour user de ce pouvoir : un puissant et un impuissant. Le tribun révolutionnaire est un agent double. La figure qu'il incarne a deux faces, une puissante – exposée et virile – et une impuissante – éclipsée et féminine. Toute prise de pouvoir est en même temps prise de possession de la face impuissante par la face puissante. C'est pourquoi son discours aussitôt prononcé, Pierre Xavier fuit la foule en liesse, pour se rendre directement dans sa chambre numéro 405 de l'hôtel Windsor user de son nouveau pouvoir. La blonde Joan, dûment « pavlovée[3] » par la parole de Pierre Xavier, ne tarde pas à rejoindre l'incendiaire orateur. Les risques du pouvoir augmentent à mesure que progresse le roman de Pierre Xavier. En voyage à Londres, il masturbe Joan en pleine rue, contre la grille fermée du Buckingham Palace. De retour à Montréal, le couple poursuit ses subversives activités sexuelles sous le regard voyeur de singes encagés dans le laboratoire de l'Université McGill où travaille Joan. C'est dans ce laboratoire que Pierre Xavier demande à Joan de synthétiser la drogue intraçable qu'il utilisera pour user de son pouvoir devenu absolu : assassiner Joan en lui administrant une

---

[1] Pierre Xavier Magnant est le pharmacien, assassin et romancier révolutionnaire du roman de Hubert Aquin, *Trou de mémoire*.

[2] Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1968], p. 60.

[3] « Il n'en fallait pas plus pour lui faire le coup du grand moment : mes phrases à cycles fermés l'avaient pavlovée superbement [...] C'est bien beau, les discours ; il n'en demeure pas moins que, durant tout ce temps, je n'avais pas cessé d'être conscient que la clé de la chambre 405, chaude contre ma cuisse, me permettrait, une fois les discours finis, de dégrafer les multiples cuirasses qui me privaient encore de la nudité lyrique de Joan » (*ibid.*, p. 47).

surdose de cette drogue intraçable. Le roman de la prise de parole de Pierre Xavier Magnant prend fin avec l'assassinat de Joan. La face puissante de la figure du révolutionnaire n'a rien pu faire d'autre que mener à terme l'action de son pouvoir. Simultanément se trouve menée à terme l'action du roman. L'auteur a raison de dire qu'il écrit un roman policier. Le roman porte sur une enquête : celle sur le crime parfait qu'est la prise de parole révolutionnaire. La prise de parole révolutionnaire consent au sacrifice d'oubli de l'inaudible cri funèbre du peuple sans défense qu'on assassine. C'est pourquoi Pierre Xavier écrit : « Les mots hostiaques font peur[1]. » Le mot « hostiaque » vient du latin *hostia*, qui veut dire victime d'un sacrifice. Pierre Xavier dit aussi qu'il écrit au niveau du pur blasphème : « Tout se passe sous le signe du blasphème et de l'action[2]. » Sous l'action de la parole matricielle, l'action passe à l'action, « raflant d'un geste hâtif tout l'or du silence et le dépouillant, par surcroît, de sa plénitude significative[3] ». Dès lors, le silence est réduit « à n'être plus qu'une modalité rhétorique du vide qui, comme chacun sait, n'a d'autre fonction que de valoriser la parole et si possible le râle affreux des blasphèmes[4] ». L'arène politique n'est rien de moins qu'un vaste parc à crimes. À la fin de son roman, Pierre Xavier touchant le fond est *touché*, alors il est prêt à recevoir l'illumination. Grièvement atteint par l'épuisement de ses facultés extraordinaires – de surhomme révolutionnaire –, il s'avoue deux fois plus vaincu qu'avant. La prise de parole – de pouvoir – ne résout rien. Elle n'a lieu que pour retarder l'inévitable cri d'impuissance et de détresse de toute entité vivante exposée sans défense à sa propre mort. Avec l'écriture, il s'agit d'autre chose. La main qui écrit, comme celle qui caresse, exerce un autre pouvoir :

---

[1] *Ibid.*, p. 59.

[2] *Ibid.*, p. 60.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

elle garde le silence, parfois elle l'impose (par exemple quand Pierre Xavier masturbe Joan sous le regard sidéré des clients du restaurant Neptune). Elle n'est d'aucune façon prise de parole – de pouvoir. La nudité – de la misère, de la servitude – s'abrie de la parole et du regard sous le tissu d'art que fabrique l'écriture. La main demeure ouvrière. Cette tisserande tisse un roman comme une ouvrière du textile confectionne un vêtement. C'est à elle que Pierre Xavier confie la confection du voile dont il couvrira pudiquement le cadavre de Joan. C'est l'écriture, et non la prise de parole, qui permet à Pierre Xavier, à la fin de son roman, de retrouver la mémoire. Car il n'avait jamais été question de faire la révolution pour se sentir encore plus seul qu'avant. Retrouver la mémoire équivaut à retrouver ce qui a disparu dans le trou. À Pierre Xavier assassin, comme à Trotski assassiné, la révolution coûte un grand amour trahi. L'enquête du roman révèle que la parole révolutionnaire faillit à sa promesse d'amour. Le manque d'amour, nu comme la main, se retrouve au fond du trou de mémoire. À la fin du roman, l'agent double de la révolution se révèle un idiot doublé d'un idiot. Prendre la parole n'a rien donné. Continuer à se taire n'était pas possible. Pourquoi ne pas avoir donné la parole à ce qui manquait depuis le début ? « Je te cherche mon frère, ma sœur blonde, car j'ai soif d'aimer et d'être aimé », confie Pierre Xavier à la fin de son roman.

2.7.4 Soleil 4

C'est grâce au désir de liberté qu'on réussit à s'extirper de l'endroit qui menace ruine, soit qu'on longe sa frontière jusqu'à traverser de l'autre côté, soit qu'on en sort par la faille[1]. Tout endroit, qu'on le nomme cristal comme Deleuze ou « bouteille à

---

[1] L'idée de longer une frontière jusqu'à passer de l'autre côté vient de Gilles Deleuze dans *Logique du sens* (*op. cit.*) : « [C]'est toujours en longeant la surface, la frontière, qu'on passe de l'autre côté, par la vertu d'un anneau. La continuité de l'envers et de l'endroit remplace tous les paliers de la profondeur ; et les effets de surface en un seul et même Événement, qui vaut pour tous les événements, font monter dans le langage tout le devenir et ses paradoxes. » Deleuze ajoute en note de bas de page : « Cette

mouche[1] » comme Wittgenstein, possède une sorte de trou par lequel le sujet en route vers l'utopie de sa liberté se faufile vers un nouveau plan. Penser, c'est parvenir au trou. Et le trou est parfait pour s'échapper de l'abrutissant labyrinthe, c'est la méthode de l'émigration hors de l'univers étouffant, le moyen du bord par lequel tu te pousses en douce vers un plan moins morbide, la forte poussée avec laquelle tu t'éjectes d'un tableau rendu trop sinistre.

Si la poétique de l'Idiot prétend qu'on ne doit plus monter au ciel pour retrouver la liberté, c'est qu'il est grand temps de la retrouver sur terre. On ne sait pas jusqu'où ira notre machine d'univers, mais on craint le pire, pour notre vaisseau spatial, notre corps céleste. Si la terre devient inhabitable, nous sommes perdus, on sait ça. Et pourtant, elle devient inhabitable. Comme d'habitude, la solution à notre problème doit nous paraître trop simple pour qu'on la prenne au sérieux : renoncer au plus vite à notre problème. Contrairement à ce que prêche le bouddhisme, ce n'est peut-être pas au désir qu'on doit renoncer : car si le désir n'est pas le problème, renoncer à lui n'apportera aucune solution. Souvent, « il n'y a pas de solution, parce qu'il n'y a pas de problème » (Marcel Duchamp). L'adéquation entre notre désir et notre appropriation du désirable semble

---

découverte de la surface, cette critique de la profondeur, forment une constante de la littérature moderne » (*ibid.*, p. 21). L'idée de faille renvoie encore à Gille Deleuze, cette fois dans *L'image-temps* : « [L]e cristal n'est jamais pur et parfait, il a une faille, un point de fuite, un "crapaud". Et c'est cela que la profondeur de champ manifeste : il n'y a pas simplement enroulement d'une ronde dans le cristal, mais quelque chose va fuir au fond, en profondeur, par le troisième côté ou la troisième dimension, par la fêlure [...], la profondeur de champ ménage toujours dans le circuit un fond par lequel quelque chose peut fuir : la fêlure [...] Sans qu'il y ait besoin de violence, et par le développement d'une expérimentation, quelque chose sortira du cristal, un nouveau Réel en ressortira par-delà l'actuel et le virtuel. Tout se passe comme si le circuit servait à essayer des rôles, comme si l'on y essayait des rôles jusqu'à ce qu'on ait trouvé le bon, avec lequel on fuit pour entrer dans une réalité décantée » (*op. cit.*, p. 113-114).

[1] « – Quel est ton but en philosophie ? – Montrer à la mouche l'issue par où s'échapper de la bouteille à mouches » (Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus, suivi de Investigations philosophiques*, *op. cit.*, p. 227). Le problème étant que pour Wittgenstein, la mouche ne peut s'en sortir que si elle suit une thérapie de la philosophie, qui est tout le contraire d'une thérapie de la poésie.

mieux cerner le problème. Quand nous arrêterons de trouver naturel de nous approprier ce que nous désirons, et que nous politiquerons pour abolir toute forme de propriété, un autre plan d'immanence sera en vue[1]. Nous serons engagés dans la faille, non pas arrivés avant tout à l'escalier qui monte à l'étage avec vue sur le plan de la propriété du désirable, mais plutôt arrivés après tout à l'échelle de corde qui descend dans le trou[2], vers le corps politique comme utopie, pour un vivre-ensemble moins infecté par la pathologie de l'appropriation.

2.7.5 Soleil 5

Un livre : sujet par sa forme, sécrété entre cristal et organes[3], conçu avec un objet désirable. Un livre s'écrit à la façon d'une toile d'araignée, dans son désir gourmand

---

[1] Dans le chapitre intitulé « L'inappropriable » (*L'usage des corps*, *op. cit.*), Agamben rappelle un texte de Walter Benjamin intitulé « À propos d'un travail sur la catégorie de la justice » où il est question d'abolir la propriété pour accéder à la justice : « [A]ucun ordre de propriété, de quelque manière qu'on le conçoive, ne saurait conduire à la justice. Celle-ci consiste plutôt dans la condition d'un bien que l'on ne puisse s'approprier [*das nicht Besitz sein kann*]. Cela seul est le bien, en vertu de quoi les biens deviennent sans possession [*besitzlos*] » (p. 102 ; la citation de Benjamin est tirée de *Frankfurter Adorno Blätter*, Munich, T. Adorno Archives [éd.], 1995, p. 41).

[2] Cette échelle de corde fait référence au roman d'Abe Kôbô, *La femme des sables*, Traduction de Georges Bonneau [1967], Paris, Stock/Le livre de poche, coll. « Biblio », 1990 [1962], 300 p. Une méditation ultérieure, « Défaire son trou », sera consacrée à ce roman de Kôbô.

[3] Les idées de chronicité et d'organicité sont empruntées à Gilles Deleuze dans *L'image-temps* : « Nous pouvons opposer point par point deux régimes de l'image, un régime organique et un régime cristallin, ou plus généralement un régime cinétique et un régime chronique. Le premier point concerne les descriptions. On appellera "organique" une description qui suppose l'indépendance de son objet. Il ne s'agit pas de savoir si l'objet est réellement indépendant ; il ne s'agit pas de savoir si ce sont des extérieurs ou des décors. Ce qui compte, c'est que, décors ou extérieurs, le milieu décrit soit posé comme indépendant de la description que la caméra en fait, et vaille pour une réalité supposée préexistante. On appelle au contraire "cristalline" une description qui vaut pour son objet, qui le remplace, le crée et le gomme à la fois comme dit Robbe-Grillet, et ne cesse de faire place à d'autres descriptions qui contredisent, déplacent ou modifient les précédentes. C'est maintenant la description même qui constitue le seul objet décomposé, multiplié » (*op. cit.*, p. 165).

d'une proie – d'un lecteur ? –, mais paradoxalement dans l'espérance utopique qu'un grand vent viendra déchirer la toile pour libérer la prisonnière – le lecteur ? Comme l'expliquent Deleuze et Guattari, dans la toile d'araignée se révèle en négatif la mouche désirée[1]. La toile a la forme du désir de l'araignée pour la mouche. Aussi sa forme est-elle nécessaire. Non qu'elle soit pour autant fondée, mais la forme se justifie par le désir, par la franchise de l'appétit. Néanmoins, la toile reste un piège. Elle est l'instrument par lequel l'araignée assujettit la mouche. Même l'araignée se comporte envers la mouche comme si cette dernière était sa propriété – une propriété qu'elle peut « librement spolier ou anéantir[2] ». Le livre ne peut donc pas tout à fait s'écrire comme se tisse une toile d'araignée. Il file une plus improbable toile, celle dont un prisonnier, une fois pris, arriverait à se libérer. La métaphore d'une toile dont un captif doit apprendre à se défaire donne une bonne idée de la liberté qui se dessine en négatif en tant qu'objet du désir de celui qui écrit un livre. Le livre a la forme du désir de l'écrivain pour ce qui lui manque le plus – un frère, une fiancée, un enfant, un amour, un pays, un monde, la liberté...

> Si je pouvais tout déchirer, le texte mal esquissé de mon discours et celui du roman qui ne verra jamais le jour, selon toute vraisemblance... Mais, à moins de m'effacer totalement, je ne réussirai pas à effacer la date du 18 février 1965 [date de la grande assemblée séparatiste à l'hôtel Windsor, où Pierre Xavier a

---

[1] « La toile d'araignée contient "un portrait très subtil de la mouche" qui lui sert de contrepoint. La coquille comme maison du mollusque devient, lorsqu'il est mort, le contrepoint du Bernard-l'hermite qui en fait son propre habitat, grâce à sa queue qui n'est pas natatoire, mais préhensile, et lui permet de capturer la coquille vide. La Tique est organiquement construite de manière à trouver son contrepoint dans le mammifère quelconque qui passe sous sa branche, comme les feuilles de chêne rangées à la manière de tuiles, dans les gouttes de pluie qui ruissellent. Ce n'est pas une conception finaliste, mais mélodique, où l'on ne sait plus ce qui est de l'art ou de la nature ("la technique naturelle") : il y a contrepoint chaque fois qu'une mélodie intervient comme "motif" dans une autre mélodie, comme dans les noces du bourdon et de la gueule de loup » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 175).

[2] « [C]e discours fougueux et triste du 18 février ne peut être considéré comme ma propriété littéraire – une propriété que je pourrais librement spolier ou anéantir !... » (Hubert Aquin, *op. cit.*, p. 45).

> prononcé son discours], ni le texte intégral de mon discours qui fut remis, ce jour-là aux journalistes [...] À la limite, je ne m'appartiens plus[1] [...]

Pour que cesse notre dressage de pièges destinés à attirer des objets dont nous deviendrons propriétaires, donc que nous serons libres de spolier ou d'anéantir, une toile doit nous piéger à notre tour, de laquelle nous nous déprendrons en *ne nous appartenant plus*. Un livre arrive à tendre un tel piège de désappropriation. En prenant la parole, on est piégé dans la toile du langage. D'un côté, le langage rend possible l'appropriation – la possession du désirable, par le fait même réifié –, de l'autre la désappropriation – l'affranchissement du désirable, par le fait même libéré. Le piège du langage se referme sur le propriétaire du désirable, qui ne peut le partager et qui tourne en rond « dans le cercle mort de sa tristesse[2] ». En donnant sa parole, on se désapproprie du langage et du même coup du désirable, ce qui instaure un partage. *On ne s'appartient plus*. Se désapproprier du désirable en fait un bien dont personne n'est le propriétaire, donc que personne n'a le droit de spolier ou d'anéantir. On ne se possède plus, aussi on se meut « dangereusement hors du cercle mort de sa tristesse[3] ». Autrement dit, on a échappé au piège. Seulement, le prix à payer pour prendre la parole est le même que pour la donner. Tout acte de parole coûte un cadavre. Un livre sait cela. Il sait que l'acte de parole est un piège mortel. Chaque livre flaire le crime parfait de son acte de parole. Chaque roman est plus ou moins un roman policier. « [J]'improvise un véritable tissu d'art, mot à mot, afin d'en vêtir celle qui est nue, mais morte, oui, morte de sa belle mort parfaite[4]. » Celle qui est nue et morte, c'est la part de soi qu'on *découvre* pour échapper au piège. Le trou de mémoire est le passage

---

[1] *Ibid.*, p. 44-45.

[2] *Ibid.*, p. 78.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*, p. 57.

difficile qu'on dispute à la mort pour déboucher sur l'un ou l'autre côté du piège – celui de l'histoire ou celui de la mémoire. Du côté de l'histoire, le cadavre est rendu invisible par la richesse des mythes et des légendes pour le faire oublier. Du côté de la mémoire, on entre dans une « réalité décantée[1] », c'est-à-dire où on voit un peu plus clair qu'avant. Ce qu'on voit un peu mieux, c'est le crime parfait dans lequel nos actes de parole nous impliquent. Côté histoire de l'acte de parole, le crime est parfait parce qu'il restera éternellement impuni. Côté mémoire de l'acte de parole, le crime est parfait parce qu'il ressuscite le disparu. Le disparu ressuscité, c'est l'éternité retrouvée, la mer allée avec le soleil, le temps où le cœur s'éprend, la chambre ouverte au ciel bleu turquin…

> Âme sentinelle,
> Murmurons l'aveu
> De la nuit si nulle
> Et du jour en feu[2].

La mémoire diffère de l'histoire. Elle n'est pas appropriation de langage (et prise de parole) propre à fonder un ordre historique de réalité. Elle inaugure un mémorial. Le mémorial est à la fois un écrit contenant ce dont on veut se souvenir et un monument ou un musée commémoratif. Monument vient du latin *monere*, faire penser à, faire se souvenir. Si le mot monument a pris, avec le temps, le sens d'une grande construction ou sculpture destinée à rappeler le souvenir de quelqu'un ou de quelque chose, il avait anciennement un sens moins monumental, celui d'un tombeau. Le tombeau est un monument funéraire servant de sépulture pour un ou plusieurs morts. Il est aussi, à

---

[1] Voir la note 1, p. 241-242.

[2] « Elle est retrouvée./Quoi ? – L'éternité./C'est la mer allée/Avec le soleil.//Âme sentinelle,/Murmurons l'aveu/De la nuit si nulle/Et du jour en feu./Des humains suffrages,/Des communs élans/Là tu te dégages/Et vole selon. » (Arthur Rimbaud, « L'éternité », *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1973 [1891, 1873, 1895], p. 108).

partir du 17e siècle, une composition poétique ou une œuvre musicale en l'honneur d'un artiste, d'un grand homme disparu. Côté mémoire, le tissu d'art – la toile – réalise une sorte de tombeau. C'est là que reposent les cadavres de nos actes de parole. La toile de langage devient le tombeau de mots – la mémoire – dont on recouvre pudiquement le cadavre démesuré – trop grand pour soi – du crime parfait de l'histoire. La nudité de ce cadavre « est, ni plus ni moins, effrayante[1] ». Le mot effrayant veut dire épouvantable, horrible, mais aussi monumental et vertigineux. La nudité effrayante de ce cadavre nous informe sur l'enjeu véritable d'un livre. L'enjeu véritable d'un livre est ce trop grand pour soi : la mort, celle de chacun de nous, mais celle d'un peuple également, et le dénuement auquel elle expose tant le moribond que le cadavre. Au cœur d'un livre se terre l'effrayant dénuement du vivant exposé à sa propre mort. D'un côté de la toile de langage, l'histoire gomme complètement l'impuissance de la prise de parole à changer quoi que ce soit à l'effrayante réalité. De l'autre côté de la toile de langage, la mémoire se *souvient* : du fait que l'histoire aboutit à la même chose que la mort, c'est-à-dire à des cadavres ; de ce qui revient de plein droit à la vie par-delà l'infinité des cadavres. Un livre invite chacun de nous à revivre notre histoire, et à prendre la vie du bon côté.

2.7.6 Soleil 6

Que le langage existe pour se désapproprier de soi et donner la parole en partage, quel ordre de discours le supportera ? Un roman pour se piéger soi-même, pour se rendre à la désappropriation de soi et à l'aveu de l'échec de toute prise de parole, quel romancier idiot l'écrira ? Pourtant, le langage, la littérature ne manquent de rien d'autre. L'espoir

---

[1] Hubert Aquin, *op. cit.*, p. 57.

de mieux vivre ensemble, dans un monde créé par et pour des sujets qui ont encore l'amour du beau, la passion de la liberté et le respect de la nature, « comment faire[1] » pour l'écrire ? Dans une forme qui n'a pas perdu le cri, c'est une façon simple de le dire. Le cri n'est pas un langage, tout le monde comprend ça. Donc qu'est-ce que le cri ? Le cri est ce que l'écriture à la fois souhaite et redoute, il est ce qui rend les mots hostiaques, il est le chant funèbre derrière toute prise de parole révolutionnaire. Le chant des Sirènes est une bonne métaphore pour le cri. Ulysse veut protéger ses compagnons d'infortune contre le chant des Sirènes comme Platon veut protéger les guerriers de la cité contre celui des poètes. Pour nous soustraire au risque d'un chant pareil, à son ravage[2], le premier nous enseigne la technique des oreilles bouchées avec de la cire, le deuxième celle du bannissement. Résultat : nous ne souffrons que ce dont nous voulons souffrir[3]. Ayant peur du chant, comme Pierre Xavier, on devient méchant, ou comme Sara, on a peur de tout. L'homme du bateau des *Petits Chevaux de Tarquinia*, nouvel Ulysse moins paternaliste – plus homme que mâle, dirait Rilke[4] –, initie Sara à

---

[1] « Je te cherche, mon frère, ma sœur blonde, mon amour, car j'ai soif d'aimer et d'être aimé ; j'ai soif de vivre et de me mouvoir dangereusement hors du cercle mort de ma tristesse. Mais comment faire... » (*ibid.*, p. 78).

[2] Voir l'article « Ravir » dans Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.* Le mot « ravage » appartient à la famille étymologique de « ravir ». Étymologiquement, « ravir » renvoie au latin *rapere*, « enlever de force ou par surprise, prendre rapidement », comme dans le mot anglais *rape*. Le mot est passé en français avec ce sens, auquel s'est ajouté, depuis le 13e siècle, celui de « faire éprouver un mouvement d'exaltation, un vif sentiment d'admiration », en contexte mystique d'abord, puis en contexte laïque. Le mot « ravage » a commencé par désigner le pillage, puis par analogie ce que les eaux entraînent avec elles, dont dérive le sens moderne de « dommage important causé avec violence et rapidité par l'homme ». Le « ravage du chant » cherche à dire à la fois le ravissement et le dommage que peut occasionner le chant.

[3] « [Ç]a serait trop beau si on pouvait souffrir seulement de ce qu'on veut » (Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 150).

[4] Rilke explique à Kappus, en parlant d'un auteur du nom de Richard Dehmel, que « Son monde de l'amour n'est pas tout à fait mûr, pas tout à fait purifié, pas assez *humain* ; ce n'est que l'instinct du *mâle* : c'est du rut, de l'ivresse, de l'inquiétude : il est chargé de ces façons et de ces préjugés qui défigurent l'amour. Parce qu'il n'éprouve l'amour qu'en mâle et non en homme, il y a en lui quelque chose d'étroit, de sauvage, dirai-je, de haineux, de passager » (*op. cit.*, p. 38).

son désir d'inconnu, la puissance de son chant, que partage avec elle l'entière nature, symbolisée par la mer. C'est pourquoi, voyant le fond de la mer pour la première fois, Sara crie. Après, elle le dit « extraordinairement beau[1] ». Il n'y a de beau que les choses qui chantent. Le reste est laid. Le laid manque de chant. Choses nous-mêmes, nous ne sommes pas faits pour le laid. Il force notre manque à faire cruellement défaut, il nous rend méchants. Même si cela fait peur, chanter nous convient mieux. Enfant on le sait, on n'a même pas besoin d'en parler avec sa mère. Comment un enfant peut-il savoir qu'il n'a rien de mieux à faire que donner du front contre les bornes du laid ? Voilà une vraie question. L'enfant sait chanter comme il sait nager, dès son plus jeune âge, c'est sa forme, celle de son désir, de son appétit de ne pas vivre seul, de partager son bonheur de vivre avec tout ceux – acteurs et actants – qui l'entourent. Chanter épouse la forme de notre désir, aussi indomptable que redoutable, de ne pas parler seul et d'avoir moins peur.

La peur ne tolère pas la simplicité des choses. La complexité qui fait corps dans les choses est simple comme la beauté. Au point de l'idiot, les choses deviennent d'une simplicité qui dépasse le complexe de leur explication. « Facile est bien », comme l'écrit Éluard[2], comme le peint Matisse. Au point de la nudité du corps, visible sous le voile le plus mince que peut porter le mystère, s'ouvre une transparence dans nos opaques coutumes de lui. Un allégement des choses de tous les jours, parce qu'on passe, on enfile le passage, le chas étroit du trou vers l'extérieur, à l'air *libre*. Là, on respire mieux, l'air d'un tableau mieux peint, joyeux comme le *Bleu de ciel* de Kandinsky. Le risque des couleurs est leur simplicité infinie. Rien n'est plus infini que la

---

[1] « Elles [Sara et Diana] lui [Jacques] dirent [...] qu'elles avaient vu le fond de la mer qui était extraordinairement beau » (Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 132).

[2] Paul Éluard, « Facile est bien » dans *Facile*, Photographies de Man Ray, Paris, La Bibliothèque des Introuvables, 2004 [1935], [s. p.]

simplicité des couleurs[1]. Loyalement, elles font face au peintre – et à l'écrivain ! – pour qu'advienne ce moment de vérité : tôt ou tard, on doit regarder les choses en face. Les aimer pour ce qu'elles sont, dans leur franchise, voire leur loyauté. Sauver les choses de la réalité des faits. Aucune réalité des faits n'arrivera à nous expliquer pourquoi ni comment aimer les choses de la vie. Un livre s'écrit pour en témoigner. « Non, il ne faut pas se plaindre de la chaleur [...] Il faut la comprendre, dit Ludi, la laisser faire, l'écouter. Alors, tu l'aimes[2]. » La couleur ou la chaleur, même chose, *same difference*.

2.8 Seizième méditation : De l'inconsolé

Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie :
Ma seule étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.
GÉRARD DE NERVAL

2.8.1 Va avec la chandelle !

Un idiot répondrait comme Bartleby : je *préférerais pas*. Je préférerais pas trouver admirable ce paysage de campagne toscane enveloppé de brume bleutée. Je préférerais pas aller à la crypte de San Pietro admirer le célèbre tableau de la Vierge enceinte. Je préférerais pas refaire ma vie en Europe en homme libre et en artiste admiré. Le principal protagoniste de *Nostalghia* est un idiot semblable. Il se prénomme Andrei, comme le réalisateur Andrei Tarkovski – mais également comme le peintre Andrei

---

[1] Voir Van Gogh, dans une lettre à Théo : « [A]u lieu de peindre le mur banal du mesquin appartement, je peins l'infini, je fais un fond simple du bleu le plus riche, le plus intense... » (cité dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 171).

[2] Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 138.

Roublev du film éponyme de Tarkovski, ou encore comme le prince Andrei Bolkonski du roman de Tolstoï, *Guerre et paix*. Le film raconte que le poète russe Andrei Gortchakov poursuit des recherches sur un musicien compatriote s'étant exilé en Italie vers la fin du 18e siècle. Une traductrice romaine nommée Eugenia accompagne Andrei dans ses déplacements. Au commencement, le couple arrive en voiture à San Pietro, mais Andrei change d'idée, et Eugenia entre seule à l'église voir le célèbre tableau. Au sacristain qui interroge la jeune femme sur ce qu'elle est venue demander à la Vierge – veut-elle enfanter ou être épargnée de l'enfantement ? –, Eugenia répond : « Je suis venue regarder tout simplement. » Autour d'elle, les femmes égrènent à mi-voix d'interminables litanies. Le sacristain se désole pour Eugenia : rien n'arrive à ceux qui ne s'adressent pas à la Vierge en suppliants. Eugenia essaie de s'agenouiller, mais c'est inutile. Elle est une Italienne moderne, chaussée de talons hauts, qui l'empêchent de se mettre à genoux. À leur hôtel de Bagno Vignoni, la traductrice morigène le poète : lui si épris de madones, pourquoi a-t-il refusé de voir avec elle celle de la crypte ? Mais Andrei nous l'a fait savoir dès le début : arrivé depuis quelques jours seulement, il n'en peut déjà plus de l'Italie, de ses décors sublimes, de sa civilisation vénusienne, de son histoire de luxe. La nostalgie dont il souffre a quelque chose de bêtement orthodoxe, incompréhensible à un catholique. Le paysage qui le hante est peuplé d'*ancien temps*, c'est-à-dire d'un temps russe qui n'a rien de moderne, pourtant qui demeure celui de sa Russie actuelle. Pour comprendre cette étrange orthodoxie – du temps, de l'histoire russes –, il faut comparer les icônes byzantines au byzantinisme italien, par exemple celui d'un Piero della Francesca. C'est exactement ce que fait Andrei : il compare la blonde Maria du tableau de l'église de San Pietro à sa « toute noire » épouse russe, prénommée elle aussi Maria. Andrei s'en explique au « lunatique de Bagno Vignoni[1] »,

---

[1] C'est ainsi qu'Eugenia désigne la sorte d'idiot du village qu'est Domenico. Juste après, elle ajoute : « Même si je sais qu'il n'est pas fou. » La rencontre de Domenico se fait le premier matin du séjour d'Andrei et Eugenia à Bagno Vignoni, alors qu'ils font une promenade autour du bassin thermal de sainte Catherine. Domenico s'y promène aussi, accompagné de son chien Zoé, à qui il parle en aparté.

Domenico, un après-midi où il se rend chez lui pour faire plus ample connaissance. Domenico lui demande s'il a des enfants, Andrei répond qu'il en a deux. Puis Domenico s'enquiert de son épouse : « Et ta femme ? Est-elle jolie ? – Tu connais la Vierge enceinte ? – Celle de Piero della Francesca… – Ma femme est pareille à elle, sauf qu'elle est toute noire », répond Andrei. Au figuré, cette Maria russe « toute noire » semble le négatif photographique orthodoxe de l'épreuve positive catholique de la Maria italienne « toute blonde ». En réalité, *Nostalghia* contient deux films, un en couleur, qui se déroule en Italie, et un en noir et blanc, qui a lieu en Russie. Il s'agit d'un film à deux faces, une positive et l'autre négative. Tarkovski met en scène un *récit dialectique*, où alternent non seulement deux temps psychologiques, un passé et un présent, liés aux histoires personnelles d'Andrei (tant le personnage que le réalisateur, comme le font remarquer les critiques de *Nostalghia*) et de Domenico, mais aussi deux temps historiques – un occidental et un oriental, un catholique et un byzantin, un moderne et un baroque –, où l'état historique second se révèle en négatif relativement à l'état historique premier. Par ailleurs, nombre de dispositifs (les mises en abyme, la présence de statues miniatures en profondeur de champ, l'intervention de la musique chinoise dite *voix de la nature*, l'appel continuel des accessoires – sonnerie du téléphone, bruit de scie mécanique, son de la pluie qui tombe, aboiements de chiens, etc.) confèrent un caractère théâtral, presque fantomal, au récit dialectique. À l'aide de

---

Ce « lunatique de Bagno Vignoni » ne peut manquer de rappeler la figure du fou du tarot divinatoire, toujours accompagné d'un animal familier, le plus souvent un chien. Il y a longtemps, Domenico a enfermé sa femme et son fils dans leur maison familiale pendant sept ans. Un jour, les carabiniers sont débarqués chez lui pour délivrer les séquestrés. Domenico a expliqué qu'il s'était enfermé dans sa maison avec sa famille pour attendre la fin du monde. Le matin de la promenade, des clients de l'hôtel où séjournent Andrei et Eugenia sont dans le bain thermal. Ils discutent du cas de Domenico. Une femme dit qu'il a fait ce qu'il a fait à cause d'un délire religieux. Un homme répond en rigolant qu'il l'a plutôt fait par jalousie. Un autre explique que Domenico l'a fait à cause d'une peur incontrôlable. « La peur de quoi ? – De tout », lui répond l'homme. Un autre homme rétorque que ça n'a rien à voir, qu'il est juste fou. La femme réplique que Domenico n'est pas fou, qu'il a fait des études. Le cas de Domenico personnifie avec justesse celui de l'idiot : sans être vraiment fou, il n'est pas du tout normal, et sa déraison a quelque chose d'aussi contestataire qu'ineffable.

ces dispositifs, le récit élargit le spectre de la représentation jusqu'à inclure un plan d'actants sans paroles, activement impliqués dans l'action, même si leur rôle muet paraît accessoire. Ce procédé est ingénieux, car il permet à la souffrance muette de prendre place sur la scène, pour multiplier ses appels au secours. En contrepartie, suivant sa structure dialectique, le récit oppose à sa théâtralisation une équivalente déthéâtralisation, au moyen d'une singulière chosification proche de celle de Francis Ponge. Déthéâtralisé de la sorte, pour ainsi dire pétrifié, le récit peut afficher son fervent parti pris des choses. Avec la récurrence de plans fixes travaillés à la manière de tableaux, le plus souvent des natures mortes, c'est la chair du monde qui se voit exposée – tant au danger qu'au sauvetage. Conséquemment, la structure formelle du récit observe un fonctionnement binaire, effectif dans chacune de ses dimensions. Le récit comporte deux faces, une positive, une négative ; deux temps, un biographique, un historique ; deux plans, un d'acteurs, un d'actants. Rien n'arrive seul dans cette représentation qu'est le récit, chaque élément est doublé. Eugenia se double de Maria, la Maria blonde d'une Maria noire, Andrei de Domenico, le chien de Domenico de celui de la cliente de l'hôtel, la musique de Beethoven de la musique chinoise, l'Italie de la Russie, la couleur du noir et blanc, etc. Comme dans un tableau rayonniste partent dans toutes les directions les couples de parallèles solitaires tout à la fois côte à côte et dos à dos. Le rayonnisme aboutit à un chaos de lignes dessinées par couples de couleurs contrastées. Il mène à une topologie sans centre, sans foyer. L'hypothèse de la métaphysique postule que pareille topologie est invivable. Ce qu'il faut pour survivre à un chaos est moins une révolution qu'un point de fuite. Ce qui rend un monde vivable est moins une dialectique qu'une profondeur de champ. La métaphysique n'est pas seulement une affaire de transcendance, comme le matérialisme historique n'est pas seulement une affaire de dialectique. Les histoires qu'on se raconte gagneraient à approfondir le mystère topologique. Le foyer est le plus grand mystère topologique. On a beau chercher, personne ne sait vraiment ce qui se passe au centre qui nous fait vivre. Au mieux arrive-t-on à nommer les effets du mystérieux foyer vital. Par exemple, la constellation est à la présence de foyer topologique ce que le chaos est à l'absence

de foyer topologique. La présence du feu dans *Nostalghia* peut être associée à celle du susnommé foyer. Rien n'empêche que comme Platon, on nomme tantôt *vérité* tantôt *beauté* ce foyer. Du rapport entre la vérité et la beauté, Walter Benjamin écrit :

> La vérité peut-elle rendre justice à la beauté ? Voilà la question centrale du *Banquet*. Platon y répond en assignant à la vérité la tâche de garantir l'être de la beauté. C'est en ce sens donc qu'il développe l'idée que la vérité est un contenu de la beauté. Mais celui-ci n'apparaît pas dans le dévoilement, mais bien plutôt dans un processus que l'on pourrait désigner analogiquement comme l'embrasement du voile entrant dans le cercle des idées, un incendie de l'œuvre, où la forme atteint son plus haut degré de lumière[1].

Les mots *feu*, *vérité*, *beauté* manifestent le foyer, ils en donnent une idée. Ces manifestations sont autant d'effets de ce foyer qu'on ne connaît pas, dont on garde le mystère en prononçant certains mots ou en posant certains gestes, avant tout dans un usage cultuel. Le culte du foyer est entretenu par quiconque lui voue un amour ardent, une passion. C'est pourquoi Benjamin écrit : « Et l'amant est seul à pouvoir prouver que la vérité n'est pas un dévoilement qui détruit le mystère, mais une révélation qui lui rend justice[2]. »

2.8.2 Neige en août

Un homme du chaos peut-il embrasser le culte du foyer ? Voilà la question centrale de *Nostalghia*. Au milieu du film, il y a un plan tableau où Andrei et Domenico se tiennent chaque côté d'un miroir, appuyés au manteau d'une cheminée. Ce plan tableau évoque

---

[1] Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Traduction de Sibylle Muller [1985], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2000 [1928], p. 28.

[2] *Ibid.*

les portraits doubles *Les ambassadeurs* de Holbein et *Les époux Arnolfini* de van Eyck. Ces tableaux sont notoires pour deux procédés de composition, celui de l'anamorphose pour le premier, celui de la mise en abyme pour le deuxième. On dirait un rébus : Andrei + Domenico + manteau de la cheminée surmonté d'un miroir + dialectique de l'anamorphose et de la mise en abyme = point de résolution de la nostalgie, mot qui vient du grec *nostos algos* et qui veut dire retour de la douleur. Dans son langage formel, le film dit que le centre de l'histoire est un abîme de désespoir où tourbillonnent les pires et les meilleures intentions, et que la dialectique du récit est l'escalier qui y conduit fatalement. Le retour incessant de la douleur appelé nostalgie est avivé par le tournoiement de la caméra dans nombre de scènes. Il n'est pas étonnant qu'une musique de tango accompagne un de ces tournoiements de la caméra : le tango est une marche où tournoient les danseurs en attendant d'avancer. Pour sortir du binarisme de la réflexion et du tourbillon du monde, le tableau central du récit propose deux voies de sortie, caractéristiques de la forme même à laquelle l'œuvre s'applique à donner naissance : l'anamorphose, c'est-à-dire la déformation volontaire de l'image du monde visant à mettre en évidence des détails autrement difficiles à percevoir, voire passés sous silence, et qui appellent au secours ; la mise en abyme, c'est-à-dire la répétition de l'image du monde jusqu'à produire un foyer en tant que point où se rencontrent des rayons initialement parallèles après réflexion, autrement dit jusqu'à produire un point de fuite ou d'utopie, par delà lequel le monde peut encore être sauvé. Dans son idiomorphie, l'œuvre raconte à la fois comment elle se sauve elle-même et comment elle sauve le monde du chaos. C'est là sa beauté, ainsi que la vérité qu'elle manifeste. Mais comment produire cette vérité, quelle méthode employer pour y arriver, l'œuvre ne le dit pas. Comme le montre un autre film de Tarkovski, *Andrei Roublev*, le créateur n'en a aucune connaissance, tout se fait dans une foi aveugle. Voilà la vérité que confesse en sanglotant le petit maître-fondeur Boriska au peintre itinérant d'icônes Roublev, après que l'enfant a réussi contre toute attente à fondre l'impressionnante cloche de l'église de Souzdai, et ce, sous la menace de la décapitation advenant qu'il échoue et sans qu'aucun fondeur plus expérimenté lui transmette le secret de sa

fabrication. Comme l'explique Benjamin pour la forme du drame baroque allemand, la création comme acte de foi n'a un sens que si on envisage l'homme en tant que créature, par extension l'œuvre en tant qu'enfant de la créature. En tant que créature, le créateur ne peut exactement créer, il est plus juste de dire qu'il donne naissance à une œuvre, qu'il l'enfante. Le thème de l'enfantement qui traverse *Nostalghia* depuis le début prend ici un sens indiqué par le langage même de l'œuvre. L'enfantement renvoie depuis le début au problème de la création artistique. La même question centrale était soulevée dans *Andrei Roublev*. Un artiste du chaos peut-il continuer à créer ? Comme à la fin d'*Andrei Roublev*, le récit parvient de justesse à arracher une réponse positive à cette question. Mais cette fois, le prix de l'œuvre est démesuré pour le créateur, puisque celle-ci lui coûte toute sa flamme créatrice, c'est-à-dire sa vie. Domenico s'immole par le feu après avoir prononcé, durant une semaine, grimpé sur la statue équestre érigée à Marc Aurèle sur la Piazza del Campidoglio, des harangues étrangement belles, qui ressemblent davantage à des psaumes qu'à des discours. Andrei repousse de quelques jours son voyage de retour à Moscou, afin de traverser tel qu'il l'a promis à Domenico le bain thermal de sainte Catherine, une chandelle allumée à la main. Mais une fois le rite accompli, le poète s'effondre, victime d'un malaise cardiaque qui lui sera fatal. La scène suivante, inoubliable comme la scène finale de *Solaris*, montre Andrei de retour en Russie, assis par terre à côté du chien Zoé, face à une petite étendue d'eau à la surface de laquelle se reflètent d'incohérentes colonnes. À mesure que progresse le zoom out, on découvre que la première image est contenue dans une plus grande, celle de l'abbaye sans toit de San Galgano. Le double paysage évoque à la fois une chapelle ardente pour la dépouille mortelle d'Andrei et la barque funéraire sur laquelle le poète est en train de quitter le monde. L'incroyable topologie du paysage ultime d'Andrei réalise son utopie : sa terrienne Russie orthodoxe recueillie dans l'aérienne Italie catholique. Au bout du compte, le créateur a toujours raison de vouer son œuvre à une belle forme ou à un beau langage, puisque la vérité de la beauté est son miracle. Comme l'a clamé Domenico dans sa dernière harangue, « Il doit faire soleil la nuit et neiger en août ! » Dans le passage à la nuit éternelle qu'est la mort

d'Andrei, deux miracles s'accomplissent : du soleil noir de la mélancolie renaît l'étoile du berger, et il neige en août / en nous. Alors, à la vue de ces miracles que le langage de l'art continue de rendre possibles, a-t-on aussi envie de s'écrier : « Allons avec la chandelle ! »

2.8.3 La carte truquée

En réalité, l'idiot joue toujours à quitte ou double : soit qu'il double la perte quand il perd la partie, soit qu'il quitte la partie pour la gagner – comme on gagne le paradis. La carte de l'idiot est truquée. Son truc est la fatalité, Benjamin dirait celle de la nature. La fatalité s'acharne sur le petit grain. Celui qu'il y a dans chacune des têtes et qui communie avec la nature. La nature est une vieille histoire dont on apprend difficilement les leçons. Au commencement, on raconte qu'un pays des merveilles inoccupé est confié à la garde d'un Dieu qui le gouverne par décret. Que la lumière soit ; que le firmament sépare les eaux d'avec les eaux ; que le sec paraisse ; que la terre fasse pousser du gazon, des herbes et des arbres à fruit ; que les eaux foisonnent de poissons, le ciel d'oiseaux et la terre d'animaux ; qu'à l'image de Dieu, l'homme et la femme dominent sur tout le reste ; que le couple soit fécond et multiplie ; mais qu'il ne mange pas du fruit interdit sinon il connaîtra la mort. Bien entendu, le couple désobéit, le reste de l'histoire ressemble à une sentence de mort commuée en condamnation à perpétuité. Feu, bronze, cheval, guerre, fer, Méditerranée, Europe, Descartes. Le découvreur de la glande pinéale moderne. Avant lui, on associe cette amygdale cérébrale au troisième œil ou à la montagne de la Bible où se fait la communication avec Dieu. Après lui, elle s'atrophie jusqu'à n'être qu'un petit grain, un appendice chimérique. Sauf si elle est atteinte d'une affection. L'idiot Domenico souffre d'une affection de la sienne. L'affection de la glande pinéale moderne punit l'orgueilleuse prétention des hommes à l'innocence de la connaissance. Elle leur rappelle leur chute, et sa suite trop terrestre pour eux. L'indécence, la déprédation,

l'égoïsme, la cupidité, la brutalité résultent de la précipitation des hommes dans la nature. « C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris[1]. » La vie éternelle après la mort est la seule perspective de libération de la nature. Au paradis céleste promis aux justes s'oppose la géhenne souterraine imposée aux injustes. Saint Marc enseigne qu'il vaut mieux se couper la main droite et s'arracher un œil pour entrer dans la vie éternelle mutilé, que de les garder et être jeté dans le feu inextinguible de la géhenne. Autrement dit, nous devons ablatir notre péché même si ce dernier est notre principale raison de vivre. Le péché ne résulte pas d'un délit de l'individu au regard de sa vie en société, mais d'un délit de la créature au regard du miracle de la création. Avec le péché originel, où la connaissance défigure la création, l'homme chute dans la nature, par suite dans l'histoire. Pour Benjamin, l'histoire commence avec la chute de l'homme dans la nature. Comme le chante David Byrne des Talking Heads, « *Heaven is a place where nothing ever happens*[2] ». Toute histoire raconte un événement ayant eu lieu depuis l'expulsion des hommes du paradis. C'est ainsi que pour Benjamin, la nature et l'histoire vont ensemble. Benjamin interprète la parabole de la chute comme origine de l'histoire de l'homme dans la nature. Il définit l'histoire comme le châtiment de l'impiété auquel la connaissance a conduit les hommes. Le péché de connaissance originel est commis au préjudice – au dam – de la sacralité de la création, telle une violence exercée contre sa pureté hyménale. Aussi peut-on dire, en pastichant Racine, que du fatal hymen de la création et de la connaissance l'histoire cultive les fruits[3]. La connaissance profane l'intégrité de la création, à savoir qu'elle la duplique en nature, et rompt avec le principe

---

[1] Genèse 3:19.

[2] « Le paradis est un endroit où rien n'arrive jamais » (ma traduction). La citation est tirée de la chanson « Heaven » de l'album *Fear of Music* (1979).

[3] « Soumise à mon époux, et cachant mes ennuis,/De son fatal hymen je cultivais les fruits » (Jean Racine, *Phèdre*, Acte premier, scène III, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000 [1677], p. 91).

de sa singularité. L'absoluité de la singularité chez Clément Rosset renferme un principe directeur qui n'est pas si étranger à la sacralité de la création chez Walter Benjamin. Les deux penseurs font de la connaissance une ignorance de la singularité de l'immanence comme absolu. Les deux soulèvent la question d'une morale d'obligation envers l'immanence. Pour chacun, l'ignorance apparaît comme une incapacité des hommes à reconnaître l'absoluité de la singularité de l'être là. Pour se forger une morale, les hommes devraient avouer l'immoralité de leur tendance naturelle à nier l'incomparable idiotie de tout l'être là. Dans cette perspective, avoir une conscience morale a quelque chose d'une illumination zen, car il s'agit d'un atterrissage de l'homme, fantasmé comme sommet de la création et quasi-dieu, parmi ses frères et sœurs les ordinaires et incidentes singularités d'ici-bas. La communauté de destin entre l'homme et le reste des créatures est certainement une bonne raison pour vénérer la moindre forme de vie comme le demande le bouddhisme. Pour sauver l'humanité mettons-la à genoux répètent les religions. La philosophie est plus pédagogique. Le salut de l'humanité passe par la connaissance. Chez Benjamin, la sotériologie concerne le destin des créatures, donc elle passe par la connaissance de leur histoire. La rédemption benjaminienne exige de l'homme le rachat de sa nature, comme acte simultané de connaissance de sa chute et de reconnaissance de son obligation envers la création. L'histoire n'est jamais que ce qui nous arrive dans la nature depuis que nous tournons le dos à la création. Aussi notre nature et notre histoire sont-elles la condition de possibilité de la morale. Pour être sauvé, l'homme doit retrouver le sens de la nature, sa finalité, qui n'est nulle autre que la reconnaissance de sa sacralité en tant que création, idiotie. Le destin de l'homme n'est pas d'échapper à son histoire, mais plutôt d'accepter d'y demeurer. Le rédempteur est donc celui qui accepte son destin mortel au nom de tous les mortels. Comme un idiot, le rédempteur se charge de doubler sa perte en renonçant à la partie belle, puis en acquittant le coût de notre dette envers la création en sacrifiant sa vie. Il rachète la perte du paradis en manifestant l'envers de la médaille, celle qui raconte la chute de l'homme et l'impossibilité du paradis sur terre. Comme dans un miroir, ce doublage inverse le

positif en négatif, réussissant à dialectiser la réflexion. Le gain de la partie gagnante se doublant d'une perte équivalente, le résultat égale zéro, donc le gain est perdu. La perte est double parce que si on soustrait le montant de la perte de ce zéro, le résultat devient négatif. Autrement dit : $^{+}1 - 1 = 0 - 1 = {}^{-}1$. La négativité est fatale à la positivité. La positivité ne l'est pas autant à la négativité, étant donné qu'une perte ne peut que se doubler d'un gain. Tout le monde le sait, tenter de perdre est moins risqué que tenter de gagner. Qui plus est, un risque souvent ignoré découle du résultat zéro. Benjamin rappelle ce que ce résultat zéro a représenté pour le protestantisme : si la somme de toutes les actions bonnes ou mauvaises aboutit à un résultat zéro, donc il importe peu que les actions soient bonnes ou mauvaises. Historiquement, ce résultat zéro a produit le relativisme – les hommes font n'importe quoi – et la mélancolie – les hommes ne font plus rien. Le zéro annule la partie, donc fin de partie comme l'écrit Beckett. Pour se sortir de l'impasse du zéro, il faut reprendre la partie, on n'a pas de choix de la rejouer. La seule façon de gagner est de perdre moins souvent qu'on gagne, ce qui nécessite un contrôle de la situation. Pour la contrôler, soit on calcule avec précision les probabilités, soit on triche. La stratégie gagnante fonctionne tant que la situation n'échappe pas à notre contrôle. Dans un jeu de tarot, la dernière carte se nomme le Fou. Cet atout fait perdre le contrôle au joueur gagnant en dotant d'une carte maîtresse un joueur perdant. C'est le recto mieux connu de la carte du Fou. Mais il existe aussi son verso moins connu, celui de l'idiot. La carte maîtresse de l'idiot se distingue de celle du fou par sa très grande valeur négative. Avec cette carte, le contrôle du joueur gagnant est aboli. La victoire peut même revenir au perdant si on joue à qui perd gagne. Le grand perdant est un joueur au moins aussi puissant que le grand gagnant. Peut-être est-il même le joueur le plus puissant, puisqu'il est plus facile de perdre que de gagner. Domenico incarne un semblable grand perdant. Il oppose à la stratégie gagnante une stratégie perdante qui déséquilibre à tous les coups le grand gagnant ayant la partie belle. Il double la partie où on préfère gagner d'une dimension négative, idiote, où on *préférerait pas* gagner. Sans compter qu'au jeu de qui perd gagne, l'idiot a bien plus à gagner que son puissant adversaire à perdre.

2.8.4 Je vois, donc je préférerais pas

Depuis qu'il est un idiot, Domenico joue à quitte ou double. Comme dans un miroir, il double le recto de la réflexion d'un verso qui l'entraîne dans une dialectique qui met fin au règne de la seule positivité. Ce faisant, Domenico œuvre à précipiter la chute de la positivité qui règne sur le monde, d'abord en exposant l'envers de la tapisserie de la positivité, ensuite pour la raison que la subversion du pouvoir positif que fomente son idiotie a plus de chances de réussir qu'il n'y paraît – si seulement les pauvres créatures qui l'environnent gardaient la foi ! Pour comprendre comment l'idiot rachète la dette odieuse de l'humanité envers la création, clarifions le rôle qui lui échoit. L'idiot ne joue pas un rôle aussi positif que le héros tragique. Selon Benjamin, le sacrifice du héros tragique représente à la fois un commencement et une fin[1]. Une fin parce que le sacrifice est une offrande expiatoire au Dieu offensé. Un commencement parce que le sacrifice renouvelle le peuple que l'expiation a purifié. Benjamin écrit que le langage qui correspond le mieux à la tragédie est le silence. Il ajoute que le tragique s'est forgé « la forme esthétique du drame qui permet de représenter le silence[2] ». Le silence du héros a lieu devant la parole du Dieu. Le héros tragique donne sa parole en échange de sa vie. En se départissant de sa parole, le héros n'a plus que son corps pour défendre sa cause, « Et celui-ci est contraint formellement de faire entrer dans les limites du Soi physique toute action, tout savoir, avec une violence d'autant plus forte que leur effet extérieur pourrait être plus grand, plus étendu[3] ». La faute qu'expie le héros tragique est la désacralisation de la parole divine par le peuple. C'est pourquoi son sacrifice redonne la parole au peuple, après l'avoir renouvelée.

---

[1] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 113.

[2] *Ibid.*, p. 114.

[3] *Ibid.*

> Le spectacle de la souffrance du héros enseigne à la communauté le respect et la gratitude envers cette parole dont le héros lui a fait don par sa mort – une parole qui, à chaque version nouvelle, se mettait à briller ailleurs, comme un don sans cesse renouvelé[1].

L'idiot incarne la puissance négative du héros tragique. Pour Benjamin, le drame baroque – qu'il nomme aussi *Trauerspiel*, théâtre de la tristesse – ne connaît pas de héros. La faute n'est pas recueillie par un héros qui la prend sur lui. L'idiot paraît se sacrifier pour rien, et le drame se clore sur un appel au secours qui reste sans réponse. Le drame de l'idiot, c'est que bien qu'il se sacrifie tel un héros tragique, il n'a pas grand-chose d'héroïque, le plus souvent sa mort semble grotesque. Le sacrifice de Domenico est aussi fantasque que celui d'Andrei. Au moment critique où Domenico va s'immoler par le feu, il ordonne que commence la musique. Toutefois, l'enregistrement est défectueux, le rendez-vous avec le sublime est raté. Comme dans *L'hymne à la beauté* de Baudelaire, une puissance maléfique consume le chant sublime de *L'ode à la joie* de Beethoven[2]. Pendant que les haut-parleurs crachotent par à-coups le chant du chœur, Domenico s'offre en sacrifice avec la gaucherie un peu ridicule d'un clown triste. Le spectateur attend la fin de la scène mal à l'aise et pénétré de tristesse. Le langage qui correspond le mieux à la tristesse est la lamentation. « Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques ; / De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant, / Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques, / Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement[3] », se lamente Andrei, même si c'est en d'autres mots. La sordidité du lieu où va mourir le Russe, les pieds dans la vase fumante du bain de Sainte-Catherine, qu'on a vidé pour ramasser les détritus jonchant le fond, préfigure la

---

[1] *Ibid.*, p. 115.

[2] « L'ode à la joie » est un poème de Friedrich von Schiller écrit en 1785, mis en musique par Beethoven dans sa *Symphonie nº 9* (1822-1824).

[3] Charles Baudelaire, « Hymne à la beauté », dans *Les fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 28.

géhenne où s'achemine l'humanité si l'offrande du poète ne se rend pas à destination. Mais aux yeux des témoins de la scène, Andrei ne peut manquer de paraître aussi fou que Domenico. Quelle sorte d'idiot essaie à trois reprises de transporter, les pieds dans la fange et au prix de sa vie une chandelle allumée alors qu'il souffre d'un malaise cardiaque ? Ce genre d'absurdité est inimaginable dans le cas du héros tragique. Or, c'est à porter la honte jusqu'au bout que s'engage l'idiot dans son sacrifice. Non pour qu'elle soit réparée, mais plutôt pour qu'elle soit consentie. Cette fois, la parole d'un homme a lieu devant le silence insupportable – de Dieu, de la tombe, de la solitude, des autorités en place, des sans-voix qu'elles oppriment. Les paroles que prononce Domenico avant de mourir racontent une histoire sur laquelle les hommes préfèrent garder le silence.

> Quel ancêtre parle en moi ? Je peux vivre simultanément dans ma tête et dans mon corps. C'est pourquoi je ne peux pas être une seule personne. Je suis capable de ressentir un nombre infini de choses en même temps. Il ne reste plus de grands maîtres. C'est là le mal de notre temps. La voie du cœur est couverte d'une ombre. Nous devons écouter les voix qui semblent inutiles dans des cerveaux pleins de tuyaux d'égouts, de murs d'écoles, d'asphalte et de prestations d'assistance sociale. Le bourdonnement des insectes doit entrer. Nous devons emplir nos yeux et nos oreilles de tout ce qui est le commencement d'un grand rêve. Quelqu'un doit crier que nous allons construire les pyramides. Ça ne fait rien si on ne le fait pas. On doit seulement attiser ce rêve. Et étirer les coins de notre âme comme un drap infini. Si vous voulez que le monde continue d'avancer, nous devons nous tenir la main. Nous devons réunir les soi-disant hommes en santé et les soi-disant hommes malades. Vous, les hommes en santé ! L'humanité au complet regarde l'abîme dans lequel nous plongeons. La liberté est inutile si vous n'avez pas le courage de nous regarder dans les yeux, de manger, de boire et de dormir avec nous. Ce sont les soi-disant hommes en santé qui ont mené le monde à sa ruine[1].

Lorsque Domenico adresse cette harangue, il est entouré d'idiots dans son genre. Sur la Piazza del Campidoglio s'est rassemblé un assortiment de misérables et de simples

---

[1] Dernières paroles de Domenico, quelques minutes avant qu'il s'immole par le feu.

d'esprit. Contrairement à une démonstration normale, la foule est bizarrement silencieuse et immobile. Un plan d'ensemble dépeint les manifestants en statues, exposées aux regards comme si elles étaient nues. Cette fois, la parole n'a plus lieu *devant*, elle a lieu *pour* – les silencieux, les sans-voix, la vie nue, sa souffrance muette. Domenico acquitte la dette de façon négative. Contrairement au héros tragique, qui troque son silence contre le retour de la parole divine, le rédempteur idiot troque sa parole contre la fin du silence profane. Si l'estomac pouvait parler, il dirait carotte. Pour la création, l'estomac n'a pas moins d'importance que l'homme qui le contient. Le tragique de l'idiot, proche de celui de la tristesse, s'est forgé la forme esthétique de l'idiotie pour représenter la vaine parole. Le sacrifice de l'idiot signale à la fois une fatalité et une nostalgie. Une fatalité parce qu'il rappelle à l'humanité que sa profanation et son silence coupables l'ont enfermée dans une triste histoire dont elle ne voit pas la fin. Une nostalgie parce qu'au départ de cette triste histoire se devine un paradis qu'il lui tarde de retrouver.

2.8.5 Le paradigme du prince

Le rédempteur idiot est un monarque déchu. Quelque chose de trop grand lui est arrivé, qui l'a précipité de son trône. Un jour, la fatalité a voulu que le ciel lui tombe sur la tête. Parmi les monarques de la scène, Andrei incarne un prince exilé. D'abord, il porte un prénom de prince. Ensuite, comme le prince Mychkine, il est Russe. En outre, semblable au petit prince de Saint-Exupéry, il a abandonné sa rose et voyage vers la mort. Le grand malheur d'Andrei, c'est la nostalgie qu'il éprouve depuis qu'il est en Italie. On dirait qu'il est envoûté par la nostalgie. Comme Écho se languissant de Narcisse, il se terre « dans la grotte où nage la syrène[1] » et se laisse dépérir. La nostalgie

---

[1] Gérard de Nerval, *Les filles du feu. Chimères. Sonnets manuscrits,* Paris, Flammarion, coll. « GF », 2011 [1854], p. 317. Voici le poème complet de Nerval, « *El Desdichado* », déjà cité en exergue :

est une forme de mélancolie, et la mélancolie un signe d'intelligence. Celle d'un homme ayant perdu ses vaines illusions. « Voilà le drame qu'engendrent tes vanités[1] ! » pense un tel homme. Une vanité est un genre de tableau évoquant la précarité de l'existence et l'inanité des occupations humaines. *Nostalghia* tient lieu de vanité en forme de film. *Vanity* veut dire en anglais une petite table de toilette munie d'un miroir. Dans le miroir de l'œuvre apparaissent les personnifications de sentiments et d'idées déterminants pour le créateur et sa création. Le poète Andrei Gortchakov renvoie le reflet du cinéaste Andrei Tarkovski, comme l'ont fait remarquer les critiques de cinéma. *Nostalghia* raconte deux histoires. Celle d'Andrei Gortchakov, qui réalise la vanité de son déplacement à l'étranger pour écrire son livre. Celle d'Andrei Tarkovski, qui réalise la vanité de son déplacement à l'étranger pour faire des films. Après *Stalker*, les relations de Tarkovski avec les dirigeants du cinéma soviétique se sont détériorées au point qu'il dépose une requête pour travailler à l'étranger. La permission de quitter l'URSS lui est accordée, mais pas à sa famille, qui vivra cinq ans

---

Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie
Ma seule *étoile* est morte, – et mon luth constellé
Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie.*

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La *fleur* qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?
Mon front est rouge encore du baiser de la reine ;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène…

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.

[1] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 128.

sans lui. Aux yeux du cinéaste, l'Italie représente le berceau de l'humanisme, que l'art doit contribuer à sauvegarder. Pourtant, loin de son pays, la nostalgie et le doute l'assaillent. Le cinéma ne fait pas le poids en regard de l'abandon des siens et de son mal du pays. Au lieu de l'inspirer, l'humanisme comme élévation de l'homme jusqu'à un idéal lui donne la nausée. *Nostalghia* serait le reflet du miroir dans lequel se contemple la vie du cinéaste au moment où il travaille à son avant-dernier film. Celui-ci interroge le rôle de l'art dans la vie. Dès le commencement, un contraste s'établit entre le culte ancien que vouent les femmes de l'église à la Vierge enceinte et celui, bien plus moderne, que cultive Eugenia pour le tableau où la Vierge enceinte est représentée. Eugenia préfère regarder la Maria enceinte qu'être enceinte elle-même ; au contraire, l'épouse Maria apparaît sur le point d'accoucher dans un rêve d'Andrei. Eugenia ressemble à la Maria du tableau de Piero della Francesca ; au contraire, la Maria d'Andrei évoque davantage la Vierge d'une icône russe. Ces oppositions n'établissent pas seulement une dialectique entre les deux femmes, mais aussi entre leurs deux cultures, l'italienne et la russe, l'occidentale et l'orientale. C'est dans l'espace de cette dialectique que se déroule l'histoire du problème de la mélancolie du prince, explique Benjamin[1]. Pour le prince sur pellicule Andrei G., le problème de la mélancolie réside dans l'impossibilité d'abandonner son épouse Maria pour suivre Eugenia. Pour le prince du cinéma Andrei T., le problème de la mélancolie réside dans l'impossibilité de perdre son âme russe pour sauver sa carrière artistique. La mélancolie des deux princes devient l'occasion d'une longue méditation sur la vertu, tant amoureuse qu'artistique. Qu'est-ce que la vertu ? Selon le dictionnaire, la disposition à faire le bien, au sens de « C'est la vertu qui sauvera cet homme[2] ». La nostalgie dont souffrent les deux Andrei, le fictif et le réel, est celle d'une vertu que l'éloignement

---

[1] *Ibid.*, p. 161.

[2] « Vertu », *Antidote 9* (Version 5.1), Logiciel, CD-ROM, Montréal, Druide informatique, 2017.

d'un berceau originel a fait perdre. La source de cette vertu est dite russe. La vertu qui fait défaut ressortit à un état primitif que la société russe n'a pas tout à fait rejeté, contrairement aux sociétés européennes plus modernes. L'Orient russe devient l'asile inaccessible des traditions dont manque la modernité occidentale, présentée sous l'aspect d'une vanité ayant causé la perte d'une vertu essentielle à l'humanité. Du genre baroque, Benjamin tente de réhabiliter la mémoire, en faisant valoir son importance, égale à celle du romantisme, en tant que critique du classicisme, et de la Renaissance d'où il tire son origine.

> C'est une intuition profonde de la problématique de l'art qui se manifeste comme un contrecoup de l'arrogance de la Renaissance – ce n'est pas seulement par une coquetterie liée à la position sociale, mais par scrupule religieux que l'art est réservé aux « moments perdus[1] ».

Nostalghia met en scène un scrupule religieux analogue à celui qui pousse le genre baroque à prendre le contrepied de la Renaissance. Le film constitue également un exemple frappant de fantaisie baroque. Une critique de la civilisation et de l'œuvre d'art occidentales, telles que les ont tour à tour enfantées, puis pérennisées la Renaissance et le classicisme, transparaît derrière ce scrupule religieux et cette fantaisie baroque. La mélancolie des deux Andrei traduit autant la nostalgie de vertus plus humaines que celle d'une humanité moins moderne. Benjamin nomme *regard saturnien* celui du prince mélancolique de l'époque baroque. On pourrait nommer *regard vénusien* celui des gens bien nés du temps des portraits à l'italienne. Le prénom Eugenia veut dire bien née. Eugenia possède la grande beauté naturelle des patriciennes d'un Piero della Francesca. La fois où Andrei lui dit « Comme tu es belle dans cette lumière », il porte sur elle un regard vénusien de connaisseur. Visiblement, Eugenia adore qu'il la complimente, car elle est amoureuse de lui. Mais le poète retrouve

---

[1] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 189.

aussitôt son regard saturnien, puis ajoute : « Je commence à comprendre. – Quoi ? – Pourquoi crois-tu qu'il a enfermé sa famille pendant sept ans ? – Comment veux-tu que je le sache ! » lui lance avec colère Eugenia, le visage défait, les lèvres pincées, avant de le quitter précipitamment. Nul regard vénusien ne supporte bien longtemps le saturnien et vice versa. Tandis que le premier ambitionne notre gloire éternelle, le second déplore notre folle vanité. Tout ce qui monte doit redescendre, Jean qui rit devient Jean qui pleure. La bipolarité caractérise la mésadaptation sociale du prince mélancolique. Après l'excitation du voyage, le prince Andrei sombre dans la mélancolie. Faire partie du monde élégant aiguise sa conscience plébéienne. Le paysage qui lui donne envie de pleurer de nostalgie n'est rien qu'un terrain grossièrement défriché où perche une rustique isba. La sensibilité artistique russe n'a pas tout à fait renoncé à son amour pour l'arrière-pays. Andrei n'est pas un homme aussi poli qu'il le croyait. Le fâche par-dessus tout le culte d'une beauté qui est seulement créée pour être regardée. Le mystère que l'art contemple ne s'élève pas dans le ciel, mais s'enfonce dans la terre. Le corps endormi du prince capte les « signaux géodésiques » (Valéry[1]) de l'ordre qu'on a coutume de réduire à la nature. Les rêves du prince sont les retransmissions de ces signaux en langage humain. Le paradigme du prince dont parle Benjamin[2] correspond à une dialectique entre les deux façons de voir le monde, la vénusienne et la saturnienne. La vénusienne change le monde ancien en monde moderne parce qu'elle hypostasie l'idéal en loi fondamentale de la vie civilisée. Si le prince est mélancolique, c'est à cause de la vanité du monde qui l'entoure et de la nostalgie qu'il ressent pour une vie moins vide de sens. Le prince dépérit en créature démunie comme un chien ou un chat, voire en dindon idiot de la farce qu'est notre civilisation, avec sa présomption d'humanité comme sommet de la création. L'œuvre

---

[1] Voir la note 3, p. 55.

[2] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 153.

d'art critique boit au calice d'amertume que lui abandonne la foire aux vanités. La nostalgie d'un monde meilleur nous regarde tous, veut nous communiquer ce genre d'œuvre. C'est ce que le prince Andrei Gortchakov-Tarkovski essaie aussi de dire, alors qu'il nous regarde pour la dernière fois avant de disparaître dans le néant de la fin du film.

2.8.6 Le tribunal de la modernité

Parmi les monarques de la scène, Domenico incarne le roi devenu fou. Avant d'être frappé par le destin, il a une femme, un diplôme. On l'imagine en notable du village, propriétaire de la grosse maison au sommet de la rue. Puis la fatalité s'en mêle, probablement sous forme de guerre. Domenico réagit au grand malheur en séquestrant sa famille pendant sept ans. L'histoire ne le dit pas clairement, mais les chiffres parlent. Si Domenico a la soixantaine vers 1980, alors il avait la vingtaine vers 1940, or il a gardé sa famille en captivité pendant sept ans, donc celle-ci aurait été libérée quelque temps après la fin de la guerre. La fin du monde par quoi Domenico est obsédé évoque peut-être un épisode précis, plus terrible que tout. En août 1944, trois bataillons de SS accompagnés de collaborateurs fascistes débarquent dans un village toscan. Les villageois sont massacrés à la mitraillette ou à la grenade, puis le village est incendié. L'hécatombe se poursuit dans des localités voisines jusqu'à la fin du mois. Ce crime de guerre a pour nom le massacre de Sant'Anna di Stazzema. Quelque quarante ans plus tard, au pittoresque bain thermal de Sainte-Catherine, le souvenir de cette fin du monde paraît perdu. Seule demeure la maladie mentale de Domenico pour en témoigner. Sans parler des témoins silencieux – meubles, vaisselle, ruines, photographies – qu'interroge à plusieurs reprises la caméra. Chez Domenico, la poupée aux yeux ouverts de la photo comparaît devant la caméra comme témoin oculaire de la boucherie. On raconte que la plus jeune victime du massacre de Sant'Anna di Stazzema n'avait que vingt jours, qu'elle fut retrouvée dans les bras de sa mère assassinée, et mourut peu

de temps après à l'hôpital de Valdicastello. Telle une marionnette, la poupée de la photo personnifie le bébé mort. Selon Benjamin, les cadavres sont représentés par des marionnettes dans le *Trauerspiel*. L'air de rien, le cadavre du passé tire les ficelles de la marionnette du présent. Les spectres sont si noctambules qu'il faut attendre minuit pour les croiser. Il arrive qu'on les rencontre aussi dans une chambre noire. Dans l'image de la poupée, la photographie a pris le relais du présent de la tragédie alors que la caméra prend celui de son passé. Quand on voit la poupée la première fois, on a l'impression qu'elle gît dans un tombeau. Or, la photographie et le film sont des sortes de tombeaux. Analogues aux débris et aux ruines, ils conservent ce qui un jour trouve la mort. Comme Hamlet roi, Domenico hante les ruines de son ancien domaine. Comme Hamlet prince, Andrei le suit pour entendre son histoire. « Tout va bien », le rassure du mieux qu'il peut Andrei. « Tout va mal ! » lui rétorque vivement Domenico. En d'autres mots, il y a quelque chose de pourri au royaume de Bagno Vignoni, insiste feu le roi du village Domenico. Ce qui hante les coulisses de la belle villégiature toscane où les vacanciers bourgeois viennent oublier leurs problèmes de riches, c'est son histoire pas si lointaine, avec ses bouchers sanguinaires et ses cadavres par milliers. Le mot villégiature vient de l'italien *villeggiatura*, séjour à la campagne. La villégiature n'est pas seulement un séjour ou un lieu de vacances, elle est aussi une façon de voir le monde. En mode villégiature, le monde ressemble à un beau tableau. Le paysage fait irruption en noble seigneur dans le champ de vision. Devant tant de grandeur, le touriste s'incline. « Son cœur se perd dans la belle âme », comme l'écrit Benjamin[1]. C'est contre la perspective de l'admirable tableau qu'en a Andrei au commencement du film. Lui répugne la belle âme dont Eugenia fait étalage devant le paysage de San Pietro. Ce n'est pas un hasard si l'origine du mot villégiature est italienne. La perspective moderne, mot qui vient de *perspicere* ou voir clairement, s'invente à la Renaissance italienne.

---

[1] *Ibid.*, p. 172.

Pour voir clair, l'œil de l'observateur – le point de vue – projette les objets sur un plan vertical – le tableau. La découverte du point de vue est révolutionnaire pour plusieurs raisons. Elle met fin à la manière de peindre propre au Moyen Âge, notamment à la perspective inversée byzantine. Ce type de perspective est dite inversée parce qu'elle adopte le point de vue de la figure représentée – celle du personnage central du tableau – plutôt que celui du spectateur. La perspective inversée – où l'objet peint regarde le spectateur sujet – fait place au point de vue moderne – où le spectateur sujet regarde l'objet peint. La perspective moderne introduit une correspondance rigoureuse entre les objets dans l'espace et leur représentation. Cette correspondance présume la description et la reproduction de la réalité sous une forme universelle. Conséquemment sont créées les conditions d'un développement de la recherche scientifique, soutenue par les nouvelles techniques de reproduction de l'image. La perspective classique l'emporte dans la peinture occidentale jusqu'au 20e siècle. Les géométries non euclidiennes et la théorie de la relativité déclenchent la crise de la perspective classique. En même temps se produit une crise de la fonction traditionnelle de l'art, menant à une vision nouvelle de l'art conçu comme création, c'est-à-dire comme mode de connaissance et langage propres à l'œuvre, plutôt que comme mimesis, c'est-à-dire comme imitation d'une réalité qui lui précède. C'est dans une obéissance empressée à la perspective classique que la belle âme passe en mode villégiature pour admirer une œuvre d'art, qu'elle soit tableau ou paysage. Ce faisant, la belle âme participe d'une sorte de révisionnisme artistique, où l'histoire de l'art est passée sous silence, et le point de vue moderne, avec ses présupposés anthropocentriques et ses retombées scientifiques, maintenu dans sa valeur universelle. C'est fini, les rigides icônes byzantines de martyrs chrétiens ! Le tableau renaissant éternise le printemps d'une haute société qu'une sensualité un peu païenne rosit. C'est assez, la foule chaotique des

métaphores de l'allégorie[1] ! Le clair, bref, aimable et beau symbole[2] de la modernité classique a remporté une fois pour toutes la victoire dans le combat pour le progrès des arts. Au racisme et au sexisme d'une pensée conservatrice s'ajoutent des préjugés plus récents, caractéristiques d'une pensée moderne, tels que l'âgisme et le modernisme. Le point de vue moderne est porteur de la victoire que la modernité a remportée sur l'ancien temps. Le tribunal de la raison s'est généralisé en tribunal de la modernité. La mondialisation en cours naturalise le concept de modernité à l'échelle planétaire. Si la religion est l'opium du peuple au temps de Marx, le libéralisme moderne est celui du monde d'aujourd'hui. Il ne s'agit pas de rallumer la querelle des Anciens et des Modernes ni de glorifier l'ancien temps. Il s'agit, comme le fait Benjamin, de conserver un esprit critique, quel que soit le mythe dont relève un monde, en n'oubliant pas qu'une histoire inclut immanquablement une version moins populaire, souvent passée sous silence.

---

[1] « Pour chaque idée, l'instant de l'expression coïncide avec un véritable jaillissement d'images, qui fait retomber en pluie la foule chaotique des métaphores. C'est ainsi que le sublime se présente dans ce style » (*ibid.*, p. 186). Benjamin fait référence au style de l'allégorie.

[2] « [L]e "symbole exige [...] la clarté [...] la brièveté [...] l'aimable et le beau" ; la première et les deux dernières de ces exigences expriment distinctement une conception que Creuzer partage avec les théories du symbole de la période classique. Il s'agit de la théorie du symbole artistique, qu'il conviendrait de distinguer, comme étant le plus élevé, du symbole religieux ou même mystique, qui est limité [...] Le symbole artistique est plastique. C'est l'esprit de Winckelmann qui s'exprime chez Creuzer dans l'antithèse du symbole mystique. "C'est ici l'empire de l'ineffable qui, cherchant à s'exprimer, brisera finalement la forme terrestre comme un vase trop fragile, par la puissance infinie de son être. Mais par là, la clarté de la vision est aussitôt anéantie, et il ne reste plus qu'une stupeur muette." Dans le symbole plastique, "l'être ne tend pas à l'excès, mais, obéissant à la nature, il se plie à sa forme, la pénètre et l'anime". La contradiction entre le fini et l'infini est donc résolue, du fait que, s'imposant à lui-même ses limites, il se fait humain. Cette purification de la forme plastique d'une part, ce renoncement volontaire à l'incommensurable d'autre part, produisent le plus beau fruit de tout l'ordre symbolique » (*ibid.*, p. 176).

2.9 Dix-septième méditation : Défaire son trou

2.9.1 Qu'est-ce que c'est ?

Pour faire le portrait d'un homme, prendre d'abord une caverne avec une ouverture. Cette caverne, la représenter en habitation souterraine dotée d'un passage qui remonte jusqu'à une entrée. L'homme y est depuis toujours, les jambes et le cou ligotés de telle sorte qu'il reste sur place et que sa réalité se résume à regarder des ombres défiler devant lui. Maintenant, imaginer l'éventualité où l'homme serait libéré de ses liens. Il se retourne, se met en marche, progresse vers la lumière. À chacun de ses mouvements, il souffre et l'aveuglante sortie qui l'attire l'empêche de distinguer quoi que ce soit sur son passage. Qu'est-ce que c'est ? se demande-t-il devant les nouveautés incandescentes qui l'accueillent à la sortie de la caverne. Ici, un arbre, un jardin, un bois, une forêt. Là, les eaux, les oiseaux, la fraîcheur du vent. De nuit, ce qui se trouve dans le ciel et le ciel lui-même, avec la lune parmi les astres. De jour, le joli, le simple, l'utile soleil qui éclaire tout ce qui se trouve dans le lieu visible. Quel endroit de loin préférable à la caverne, se dit l'homme. Bientôt, il ajoute : plutôt mourir que retourner dans mon trou, c'est-à-dire « être [libre] et redouter l'esclavage plus que la mort[1] ».

À la naissance de bien des histoires, y compris la mienne, il y a un trou, dont il faut à tout prix se sortir.

---

[1] Platon, *La République*, Traduction de Georges Leroux [2002], Paris, Flammarion, coll. « GF », 2002, p. 165.

2.9.2 Premier trou

Le premier trou : une femme. Celle qui gît sur le dos, les jambes écartées, dans cette *Origine du monde* de Gustave Courbet, qu'on dirait peinte sous les néons d'une morgue dans un film de David Fincher. Remarquer les poils pubiens, le fait que leur tache sombre évoque la tête du bouc du sabbat. Avec le pâle clitoris à la place du blême museau du bouc satanique du *Sabbat des sorcières*[1] de Francisco Goya. De la gueule de l'animal pend une sorte de cordon ombilical qu'il aspire comme des spaghettis au sang. Que la fente vulvaire de cette femme paraît paradoxalement impénétrable ! Intervalle vide de mon séjour au fond d'une parente fente. Quand j'y pense, méchant trou de mémoire ! Mais pour oublier quoi ? Quelle « *demeure épouvantable, remplie de ténèbres* [...] *qu'ont en horreur même les dieux*[2] » ? Empêcher quel effrayant événement d'affleurer à ma conscience ? Combien d'éternité j'ai langui dans la matrice du néant, avant de trancher avec une faucille de matière très aiguisée les testicules de l'infini rien qui me bloquaient la sortie ?

Rappeler la symbolique du bouc vaut le détour. À l'instar du bélier, il symbolise la force vitale, la libido, la fécondité. Le bélier est diurne et solaire, le bouc nocturne et lunaire. Sa figure est à l'origine d'une forme d'art : littéralement, tragédie veut dire « chant du bouc ». C'est le chant dont on accompagne rituellement le sacrifice d'un bouc aux fêtes de Dionysos. L'animal est consacré à Dionysos, mais aussi à Aphrodite, à qui il sert de monture. En plus d'associer le sexe féminin au culte dionysiaque, la tête

---

[1] *Le sabbat des sorcières* dont il est question ici est le petit tableau peint en 1798. Il montre un rituel de sorcellerie, dirigée par un grand bouc qui représente le Diable. Un autre tableau de Goya, de grande dimension, peint en 1823, est lui aussi intitulé *Le sabbat des sorcières*, et il a pour sous-titre *Le Grand Bouc.* Il montre pour sa part un grand bouc présidant une assemblée de vieilles sorcières.

[2] Platon, *op. cit.*, p. 164.

de bouc du pénil de la femme du tableau de Courbet signale l'analogie entre « monture de Vénus » et « mont de Vénus », entre la sorcière et la maîtresse. De plus, elle rapproche l'acte sexuel d'un rite sacrificiel, d'une propitiation. Dans la Bible, le sacrifice du bouc sert à expier les péchés, les désobéissances, les impuretés. Avec le christianisme, le totem du sexe devient peu à peu tabou. La libido s'identifie irrésistiblement à un débordement sexuel, à une violence génésique. Le Moyen Âge démonise l'acte sexuel. Le sexe tant féminin que masculin incarne le diable. L'antéchrist a une tête de bouc. Celui qu'on traite de bouc est un mâle débauché. À l'époque de Baudelaire, dont Courbet fut l'ami, le bouc symbole d'abomination annonce une sexualité à réprimer. La marque du bouc veut dire avilissement, dégénérescence, origine de la fin du monde. Pourtant, à l'abominable homme-bouc de l'Europe chrétienne, l'Inde védique continue d'opposer son dieu-bouc cracheur de feu Agni. Selon un Véda, « Le bouc est la splendeur ; … le bouc chasse au loin les ténèbres[1]… ». Il signifie à la fois le feu génésique et le feu sacrificiel d'où naît la vie nouvelle. Hélas, l'Europe de Baudelaire et de Courbet ne lit pas les Védas.

2.9.3 Deuxième trou

Dans toute création se rejoue une origine du monde. La tête de bouc suggérée par la forme du mont de Vénus dans le tableau de Courbet rend sensible par le sexe de la femme la violence de la création dans la permanence de l'appréhension de la destruction, de la mort. L'insigne hircin est la marque de l'origine violente, de la tragique condition mortelle qui s'ensuit, de la formidable volonté de puissance qui en résulte. La marque de l'origine n'est pas seulement l'apanage de la femme, le mâle l'affiche aussi. Dans les représentations de Satan, souvent la tête humaine est remplacée

---

[1] *Ibid.*, p. 140.

par celle du bouc. À l'homme mature qu'on traite de vieux bouc, la métaphore enfile la livrée de Dionysos, fait rejouer la tragédie du désir humain. Chez le mâle, le bouc se porte autour de la bouche. Marqué ainsi, l'organe de la parole affiche la même violente complexité créatrice que le sexe féminin. Les deux trous crachent d'aussi mortels feux. Mais ce qu'ils crachent de mortel est vital. Comme le dieu Agni, ils créent la vie nouvelle. C'est en sortant d'un trou que la vie se crée, à la fois verbe et chair. Le trou est le lieu par excellence de la dialectique de la création, le fait de sortir du trou l'acte même de la création. La création affirme la dialectique du vital bien avant celle du bien et du mal. Politiquement, par-delà l'exemplification du bien auquel on le réduit depuis trop longtemps, l'art fomente, souvent violentes, les forces dont le vital a besoin pour résister à sa disparition. Résistance du vital dans l'individu, l'espèce, la culture, la civilisation. Par son indéniable caractère mortifère, la nature menace nos vies. Toutefois la science d'aujourd'hui surmonte efficacement la menace de la nature. La simple vérité est que nous sommes devenus notre pire menace. Actuellement, nos cités contribuent au premier chef à la destruction de nos vies. La critique que Platon a menée contre la dissolution sociale de sa propre cité, comme on le sait, pour valables qu'ils aient pu être par bien des côtés, a conduit à nombre d'inefficaces automatismes moraux, religieux ou métaphysiques, en vigueur encore aujourd'hui dans ce qui reste de civilisation occidentale. D'un point de vue moral, nos cités sont dans le trou, esclaves que nous sommes de trop de coutumes sociales éculées. Le créateur, s'il est comme je le pense spécialiste du trou, est un des mieux placés pour nous en sortir. Comme Ingres le disait de Courbet, « il a l'œil » – ou la force – qu'il faut pour synthétiser en langage – de peinture, de poème, de roman, de cinéma, de musique, etc. – un ensemble innombrable de signifiants de la société où il s'inscrit, afin d'en renouveler les possibilités de signification. Anciennement, on qualifiait cette énigmatique disposition naturelle d'« oraculaire ». Aujourd'hui, nommons-la « ouverture » ou « vocation du trou ».

Mais alors, s'il possède une méthode, disons celle du trou, ou de l'ouverture nécessaire à la préservation des forces vitales par un renouvellement du langage de la cité, quelle sera le mécanisme de défense, le discours, la morale, la croyance permettant au créateur de garder son œil ouvert malgré les pointes mortifères de la réaction de la cité contre son hasardeux travail d'ouverture ?

2.9.4 Troisième trou

Puisque je suis d'abord une créatrice, il n'est pas raisonnable de tenter de répondre en théorie seulement à cette question. Ma pratique est une praxis bien avant d'être une analyse. Revenons à Courbet, au moment où il contribue à l'ouvrage de Proudhon[1], *Du principe de l'art et sa destination sociale*, et considère comme vraies les théories de son ami. Suivant Proudhon, qui comme Aristote et Horace met l'art au service de l'idéologie, la nudité déformée de la *Baigneuse* équivaut à un avertissement des dangers de la vie paresseuse et débilitante de la bourgeoisie et les *Demoiselles des bords de la Seine* se résume à une image de l'univers triste du luxe[2]. Sous l'influence

---

[1] D'après les recherches de Hélène de Foucaud, Courbet aurait contribué à l'essai de Proudhon, *Du principe de l'art et sa destination sociale*, en développant ses idées sur l'art dans une correspondance qu'il entretenait avec le philosophe : « Les recommandations concernant l'art servent la réflexion du philosophe et l'influencent probablement pour la rédaction de son essai *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Cette lettre [de Courbet à Proudhon datée de juillet-août 1863] est donc l'occasion de voir que l'influence ne s'est pas faite à sens unique et que par certains aspects Courbet a également pu influencer Proudhon » (*Courbet et Proudhon. Art social et discours socialiste*, Mémoire de recherche, Toulouse, Institut d'études politiques de Toulouse, 2010, p. 47. Récupéré le 25 septembre 2016 de http://memoires.sciencespo-toulouse.fr/uploads/memoires/2010/memoire_DE%20FOUCAUD%20ET%20D'AURE-HELENE.pdf).

[2] Ces propos de Courbet au sujet de la *Baigneuse* et des *Demoiselles des bords de la Seine* sont rapportés par Zola dans « Proudhon et Courbet », *Mes haines. Causeries littéraires et artistiques*, Paris, A. Faure, 1866, 275 p. Récupéré le 25 septembre 2016 de http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9603604x/f50.item). Dans ce texte, Zola fait une critique de l'essai de Proudhon, *Du principe de l'art et sa destination sociale*, où il met en lumière l'assujettissement de l'art aux besoins de la philosophie, en citant comme exemple la façon dont le philosophe critique les

de son ami, Courbet leste d'une théorie de « l'allégorie réelle » son *Atelier du peintre.* De cet exemple, il faut retenir que le risque pour le créateur de voir meurtri son « œil » d'artiste est aussi grand en théorie qu'en pratique sociales. Si l'idéologie est souvent néfaste à la cité, elle est toujours fatale à l'art. Proust pensait qu'une œuvre où il y a de la théorie est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix. On est proche ici d'Adorno affirmant :

> Aucune théorie n'échappe plus au marché : chacune est mise à l'étalage comme possible parmi les opinions concurrentes, toutes sont proposées au choix, toutes ingurgitées[1].

À une réduction de la pensée à un produit de marque destiné à un marché de théories, Adorno oppose une libération de la pensée, dans une dialectique de la liberté, où paradoxalement elle renoue avec la morale, en rendant compte de son insuffisance envers ce qu'inévitablement elle laisse en souffrance dans le réel. La morale d'Adorno est cet intervalle, ce trou dans la pensée plutôt que dans la mémoire, que permet une dialectique négative, c'est-à-dire une pensée dont la rigueur vient de ce qu'elle laisse à désirer. Pour élucider ce qu'est sa méthode, plutôt que de réduire ses concepts à des théories, que la réalité vient ultérieurement exemplifier, il tire ses concepts de la réalité, qui sert de modèle à ses théories. Cette façon de penser est proche de celle du créateur,

---

tableaux de Courbet : « Les droits d'un commentateur sont larges, je le sais, et il est permis à tout esprit de dire ce qu'il sent à la vue d'une œuvre d'art. Il y a même des observations fortes et justes dans ce que pense Proudhon mis en face des tableaux de Courbet. Seulement, il reste philosophe, il ne veut pas sentir en artiste. Je le répète, le sujet seul l'occupe ; il le discute, il le caresse, il s'extasie et il se révolte. Absolument parlant, je ne vois pas de mal à cela ; mais les admirations, les commentaires de Proudhon deviennent dangereux, lorsqu'il les résume en règle et veut en faire les lois de l'art qu'il rêve. Il ne voit pas que Courbet existe par lui-même, et non par les sujets qu'il a choisis [...] L'objet ou la personne à peindre sont les prétextes ; le génie consiste à rendre ce sujet ou cette personne dans un sens nouveau, plus vrai ou plus grand » (p. 36-37).

[1] Theodor Adorno, *Dialectique négative, op. cit.*, p. 13.

qui voit avant de penser. Comme l'explique Courbet, « [...] c'est en cela que, sans le vouloir, mais simplement, en faisant ce que j'ai vu, j'ai soulevé ce qu'*Ils* appellent la question sociale[1]. » Cette façon de voir avant de penser du créateur, cette pensée par modèles, la théorie semble se complaire à ne pas en rendre compte, et en optant pour le trou de mémoire plutôt que le trou dans la pensée, elle se rend coupable d'une complaisance qui met en péril la volonté de puissance nécessaire à la vitalité de la cité ou de la création. Ce qui ne veut pas dire que le repli du créateur sur son idiolecte d'artiste soit préférable. La dialectique négative demeure une démarche théorique, sauf qu'elle ne souscrit plus à la « séparation officielle entre philosophie pure et teneur chosale (*sachhaltig*) ou forme scientifique[2] ». Est-ce à dire que l'approche du travail créateur doit ressembler à celle de Valéry, qui associe une dimension théorique à celle plus radicalement poétique de son œuvre littéraire ? D'une certaine façon, oui. Mais de Valéry, n'oublions pas ce que dit Benjamin Fondane :

> M. Valéry me paraît bien être de cette amère espèce d'hommes *qui ont peur d'être dupes*. S'il veut être inhumain, ou surhumain, c'est parce qu'il a *peur de l'humain*. S'il refuse l'état de transe, c'est de crainte, précisément, d'éprouver que l'humain n'est qu'une *introduction au surhumain*. De crainte d'avoir à lâcher pied, il triche[3].

---

[1] « Puis, me retournant vers le mur où se détachait sans cadre la fameuse toile des *Casseurs de pierres* : "Avez-vous, par exemple, lui dis-je, voulu faire de ces deux hommes courbés sous l'inexorable loi du travail, une protestation sociale ? J'y vois, moi, tout au contraire, un poëme de douce résignation et c'est une impression de pitié, qu'ils me font ressentir." – "Mais cette pitié, répondit fort adroitement Courbet, elle résulte d'une injustice, et c'est cela que, sans le vouloir, mais simplement, en faisant ce que j'ai vu, j'ai soulevé ce qu'*Ils* appellent la question sociale." » (Henri d'Ideville, *Gustave Courbet : notes et documents sur sa vie et son œuvre*, Paris, Paris-Gravé, 1878, p. 38. Récupéré le 10 septembre 2016 de http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5541522x.r=ideville%20courbet?rk=21459;2).

[2] Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 8.

[3] Benjamin Fondane, *Faux traité d'esthétique : essai sur la crise de réalité*, Paris, Paris-Méditerranée, 1998 [1938], p. 68.

Non que Fondane soit opposé à la pensée. Comme Adorno, c'est contre la pensée séparée et contente de l'être qu'il en a. Ailleurs, il appelle « pensée de participation[1] » la pensée « par modèles » du poète en particulier, du créateur en général. Plutôt que de créer comme on pense, penser comme on crée. La pratique même du créateur devient le modèle pour une pensée de participation, pouvant « penser bien des choses qui ont été refusées à la philosophie[2] ». Pourquoi pas le trou ?

2.9.5 Quatrième, cinquième trous

Quand je pense comme je crée, je deviens l'enquêteur. Je suis Agnès Varda dans *Les glaneurs et la glaneuse.* Ou Diane Keaton dans *Manhattan Murder Mystery* de Woody Allen. De la métamorphose hétéronymique, Pessoa précise : « Je ne change pas, je voyage. » L'hétéronyme penseur, Deleuze l'appelle « personnage conceptuel », et son voyage « territorialisation » : « Les personnages conceptuels ont ce rôle, manifester les territoires, déterritorialisations et reterritorialisations absolues de la pensée[3]. » À propos de ces territorialisations, le philosophe va jusqu'à se demander si elles ne seraient pas spirituelles : « [P]as seulement relatives, mais absolues en un sens à déterminer plus tard[4]. » L'objet de ma quête, comme on dit dans un schéma actanciel,

---

[1] « Au fur et à mesure que la nature remplaçait la surnature, l'humain, le surhumain, l'objet, la puissance, l'inorganique, le vivant, et la pensée discursive, la pensée de participation, la poésie qui s'était libérée la première, eût dû pâtir de cette perte de substance, languir, se dessécher. Ce fut le contraire qui arriva, elle se développa et mûrit : la richesse lui vient de ce qu'elle hérita du mythe, du religieux refoulé, devint la *capitale de l'expérience mystique du réel refoulé et chassé* » (*ibid.*, p. 33).

[2] « L'instant mortel n'est peut-être pour le poète qu'un indice : l'indice d'un monde où l'Être lui-même est durée, vie, mobilité, acte – bien que cela soit philosophiquement absurde et impensable. Mais la poésie peut penser bien des choses qui ont été refusées à la philosophie » (*ibid.*, p. 30).

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 67.

[4] *Ibid.*, p. 67.

est un territoire. Pour la raison que mon esprit est une énigme qui manque d'absolu. Pour le moment, appelons « trou » le territoire où l'énigme de l'esprit manque d'absolu. L'enquête vise à recueillir assez d'indices pour faire parler ce trou, en tirer une histoire. Que les indices soient disparates ne pose pas de problème, au contraire. Ainsi va l'écriture d'un poème, comme la confection d'un nid, de « cossins » glanés par-ci par-là, capables une fois réunis de contenir la vie. N'oublions pas que le poète est trouveur. Mon enquêteur avance à la manière d'un poète. Au contact des œuvres à trou se déploie le territoire du trou. Voilà ce qu'entend Adorno par « modèles ». Après le trou-caverne de Platon et le trou-sexe-au-bouc de l'*Origine du monde* de Courbet, l'enquêteur aimerait très (trop ?) brièvement en considérer deux autres : *Le trou* de Jacques Becker et *La femme des sables* d'Abe Kôbô. Ensuite, il rendra compte des éclaircissements complémentaires de l'objet qu'on peut en tirer.

2.9.6 Se sortir du trou

Du trou satanique de l'origine du monde, passons au trou de l'enfer. Chez Dante, le royaume des morts compte neuf cercles. Un chemin secret mène au purgatoire. De cette voie de sortie voici ce que dit le poète :

> Il est dedans l'abîme un lieu distant du Diable
> De toute la longueur de sa tombe effroyable.
> L'œil ne le perçoit pas, mais il est deviné
>
> Au bruit d'un ruisselet filtrant comme une source
> Au travers d'un rocher qu'il creuse dans sa course,
> Serpentant à l'entour, doucement incliné.
>
> Par ce chemin secret qu'aucun rayon n'éclaire,
> Mon guide m'entraîna vers la région claire ;
> Et sans nous arrêter, engagés dans ce lieu

Nous montâmes tous deux, lui devant, moi derrière
Enfin par un pertuis, au bout de la carrière
J'entrevis les chefs-d'œuvre étalés au ciel bleu,

Et je sortis revoir les étoiles de Dieu[1].

Dans l'enfer de Becker se déroule une histoire curieusement similaire. Cinq prisonniers sont enfermés à la prison de la Santé. Dès la première séquence, le spectateur fait la rencontre d'un d'eux, Gaspard Claude. Gaspard loge dans la Division 8. Chez Dante, la première fosse du huitième cercle de l'Enfer abrite les séducteurs. Gaspard en est un. En le changeant de cellule à cause de réparations, on trouve sur lui un briquet en or. Or les briquets sont interdits. Gaspard comparaît devant le directeur de la prison, qu'il réussit à séduire, tant parce qu'il est beau parleur que parce qu'il vient d'un milieu aisé, ce que signale le briquet. Le directeur, plutôt que de le punir, le prend en sympathie. La nouvelle cellule porte le numéro 6 de la Division 11. L'Enfer de Dante n'ayant que neuf cercles, cette onzième division peut correspondre au chemin secret dont Dante fait état dans son poème. En effet, si on compte la Judaïe où se trouve Lucifer comme le dixième cercle, la sortie qui mène au Purgatoire devient une sorte de onzième lieu de l'Enfer. Les détenus de la nouvelle cellule s'apprêtent à tenter une évasion. Pour y arriver, ils creuseront un trou jusqu'aux égouts de Paris, via lesquels ils déboucheront dans la rue. Les nouveaux compagnons de cellule de Gaspard ont tous l'air de braves types, on comprend difficilement qu'ils soient emprisonnés. Toutefois on apprend qu'ils risquent trop gros pour attendre les Assises. Tombés sous le charme du séducteur beau parleur, et après avoir appris que Gaspard risque gros aussi, ils le mettent dans le

---

[1] « L'enfer », *La divine comédie*, Traduction de Louis Ratisbonne [1852], Paris, Michel Lévy frères, 1859, 484 p. Récupéré le 11 septembre 2016 de http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54480899/f498.item.r=Il%20est%20dedans%20l'ab%C3%AEme%20un%20lieu.zoom.

coup. Gaspard est le seul prisonnier dont on connaît le chef d'accusation. On comprend qu'après avoir séduit sa femme riche, pour vivre de son argent, il a séduit Nicole, la sœur de sa femme, âgée d'à peine dix-sept ans. Ayant pris connaissance de cette liaison, la femme de Gaspard l'a menacé d'une carabine, qu'il a tenté d'arracher aux mains de sa femme, mais un coup est parti et l'épouse blessée de Gaspard l'a accusé de tentative de meurtre prémédité.

Dans l'Enfer de Dante, la onzième division peut aussi correspondre à la première partie du troisième giron du septième cercle, c'est-à-dire l'endroit qui abrite les blasphémateurs contre Dieu. Dans le giron 3 de l'enfer dantien, la zone des blasphémateurs côtoie celle des intellectuels, ce qui laisse entendre que les prisonniers de la cellule 6 de la Division 8 de la prison de la Santé sont peut-être des révolutionnaires, des prisonniers politiques, arrêtés pour un attentat contre l'Ordre établi. De ses nouveaux compagnons de cellule, Gaspard s'écrie : « Vous mettez tout en commun ! », comme s'ils étaient socialistes. Une scène frappante où ils partagent entre eux du pain rapproche leur « cellule » de « celle » des apôtres du Christ, et leur socialisme du christianisme. Le reste du récit confirmera cette impression, puisque ces hommes seront trahis par Gaspard, appréhendés juste avant leur évasion, puis renvoyés au trou.

Le film, sorti en 1960, quelque temps après la mort de Jacques Becker, est salué comme un chef d'œuvre par François Truffaut. On compare sa sobriété à celle des films de Robert Bresson. « L'attention donnée aux détails des préparatifs de l'évasion éclipse presque le jeu des acteurs pour donner au film un caractère de documentaire », lit-on dans un article de Wikipédia[1]. Du trou, le film paraît vouloir nous enseigner le mode

---

[1] « Le trou », *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 8 février 2018 de http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Le_Trou&oldid=145308785.

d'emploi. Pour se sortir du trou, former une cellule politique ; compter parmi les compagnons des partisans d'expérience – par exemple Roland Darban, qui a réussi à s'évader trois fois de prison ; vouloir par-dessus tout être libre et « redouter l'esclavage plus que la mort » ; creuser sans relâche un chemin secret qui élève l'homme à la fraternité. Mais encore : se méfier des séducteurs qui ont partie liée avec la bourgeoisie ; se méfier des femmes aussi, car dans ce film, c'est une femme qui pousse le pauvre Gaspard – comme l'appellera plus tard Roland – à trahir la confrérie. Plutôt que se sortir du trou, accompagné de ses frères, Gaspard continue de faire son trou, en compagnie de ses femmes. Ne pas ignorer le fait que les deux hommes qui choisissent de demeurer dans le trou où ils sont enfermés – par amour pour sa mère dans le cas de Jo Cassid ; par faiblesse pour la galipote dans le cas de Gaspard Claude – plutôt que de s'enfuir par le trou où ils accéderaient à la liberté portent la marque du bouc. De Gaspard et Jo seulement la sexualité est évoquée, alors que les autres refusent d'en parler, et que Monseigneur va jusqu'à proclamer : « Jamais de femmes [...], c'est ça le secret [...] Jamais d'hommes non plus. » À croire que leur socialisme se fait presque contre le sexe, ses trous ! Dans ce cas, elle se fait aussi contre l'origine du monde, la création. Ce que ces socialistes du trou redoutent plus que la mort et l'esclavage serait-il la création ? Sa nature si sexuelle, son affirmation gratuite, sa puissance insoutenable. S'ils se refusent au trou, c'est peut-être bien au nom de leur idéal plus que de leur liberté. Et si l'idéal n'était qu'une tour sur laquelle monter pour mieux retomber dans le trou ? Et que pour se sortir du trou, il fallait justement y retomber...

2.9.7 Trou à rat

Première constatation de l'enquêteur : le trou abominable changé en tour idéale fait partie de l'échec de la fraternité. Dans une des scènes les plus puissantes du *Trou* de Becker, le chemin secret qu'aucun rayon n'éclaire, où bruit un ruisselet d'égout au travers d'un rocher, qu'empruntent le séducteur et son nouveau frère guide, Manu devant, Gaspard derrière, mène les deux hommes jusqu'au pertuis par lequel ils revoient les « étoiles de Dieu » comme les appelle Dante. La tête un peu sortie de la bouche d'égout où ils sont cachés, ils avant-goûtent leur liberté tant rêvée. Gaspard murmure qu'il serait si facile de s'éloigner définitivement du trou en sautant dans un taxi. Le noble Manu rappelle que leurs frères restés dans le trou attendent aussi leur libération. Pareils au philosophe de Platon, les deux hommes redescendent sagement dans la caverne délivrer leurs frères. La suite confirme ce qu'on redoute depuis le commencement : la trahison de Gaspard. Ce que trahit Gaspard est vital, sinon la scène ne serait pas aussi puissante. Disons que la scène atteint la puissance d'une image-temps, comme dirait Deleuze, et que cette image-temps déplie le complexe de l'idéal de la cité de Platon revu et corrigé par l'ensemble de ses bifurcations jusqu'à aujourd'hui. Cristallisée dans le complexe depuis l'Antiquité, tel un insecte dans un morceau d'ambre, subsiste notre bonne vieille haine du trou, mais aussi notre haine du rat. Logique que la scène finale soit celle d'une sorte de mise au ban de la cité du traître qu'on conduit vers un trou à rat. Gaspard est enfermé seul dans une nouvelle cellule, à l'écart des autres hommes, prisonniers et gardiens compris. Pauvre Gaspard en effet, banni de son pays, terre des hommes ! Cette image-temps, où se déplie de mille et une façons l'histoire de la cité dont on chasse le pourfendeur du corps politique, contient également celle où le poète est chassé de la cité dans *La république*. Peut-être cela explique-t-il que le poète n'arrive pas à approuver l'interdiction de séjour de l'abominable Gaspard. Moins par sentiment que par réflexion. Celle que poursuit Fondane quand il explique que

> Le poète sait que chaque fois que s'édifie une République fondée en raison, qu'elle soit aristocratique, hiérarchique et guerrière comme celle de Platon et du IIIe Reich – ou socialiste et ouvrière, comme celle des Soviets, le poète se verra refuser le passeport de citoyen. Il sait que, dans une république issue d'un système philosophique « rigoureux » (on dit aujourd'hui : totalitaire), on n'acceptera de la poésie, comme le dit Platon en ses propres termes, que « les hymnes à l'honneur des dieux et les éloges des grands hommes » [...] Il sait que telle est l'opinion unanime : si on reçoit dans ces républiques idéales « la muse voluptueuse, soit épique, soit lyrique, le plaisir et la douleur y régneront à la place des lois et de cette raison dont tous les hommes ont reconnu l'excellence de tout temps ». Mais il sait aussi que les constructions spéculatives sont de courte durée ; que la vie « insensée » y reprend vite le dessus ; et que le poète est de toujours, comme les plaisirs, les passions et l'imagination affective, hétérogène et contradictoire des hommes[1].

Du complexe de la cité et du rat – expression québécoise pour dire judas, félon–, l'histoire de Benjamin Fondane constitue un modèle tragique. Juif roumain émigré à Paris en 1923 – où il œuvre à la fois comme poète, dramaturge, critique littéraire, réalisateur de cinéma ; où il est l'ami des philosophes Chestov et Maritain –, il est engagé en 1940 lors de l'invasion des nazis en France. Dès lors, il est aspiré par un trou noir politique dont il ne reviendra pas : en 1944, il meurt dans une chambre à gaz d'Auschwitz-Birkenau. À un recueil écrit en 1934, qu'il dira lui-même prophétique[2], il ajoute une « Préface en prose » écrite en 1942, alors qu'il a déjà commencé sa chute en enfer, et où se trouvent les vers suivants :

---

[1] Benjamin Fondane, *op. cit.*, p. 53. Les passages qu'il cite sont tirés de *La république* de Platon, livre X (dans *Œuvres de Platon*, Traduction de Victor Cousin [1822-1840], Paris, Rey et Gravier libraires, 1834, 387 p. Récupéré le 11 septembre 2016 de https://books.google.ca/books?id=geMybq1d0QAC&dq).

[2] « Ce poème a été écrit entre *Ulysse* et *Titanic*, vers 1934 par conséquent, à un moment où l'auteur était fort loin de penser qu'il prophétisait » (Benjamin Fondane, *Le mal des fantômes, précédé de Paysages*, Paris/Toulouse, Paris-Méditerranée/L'Ether vague, 1996 [1944], p. 323).

> Un jour viendra, c'est sûr, de la soif apaisée,
> nous serons au-delà du souvenir, la mort
> aura parachevé les travaux de la haine,
> je serai un bouquet d'orties sous vos pieds,
> – alors, eh bien, sachez que j'avais un visage
> comme vous. Une bouche qui priait, comme vous.

Le trou, la cité, le rat, l'enfer. Toujours la même histoire... Dans un autre poème, Fondane écrit : « Tout est dans tout. O monde. Apothéose ! / Rien ne se crée ; rien ne disparaît. / Tout tourne en rond autour de quelque chose[1]. » Le maudit fatigant complexe du quelque chose. Le créateur, pour ne pas perdre son œil, pour ne pas céder à la tentation de faire son trou par peur d'être déporté vers le trou du rat, comme le bouc au désert, doit justement faire quelque chose pour que ce quelque chose, pour qu'il ne s'écroule pas sur lui-même comme un trou noir. Mais quoi ? Comment faire pour garder « les yeux ouverts, dans cette danse de l'être. Transparents[2] » ?

2.9.8 L'enfer de la fourmi-lion

La femme des sables du Japonais Abe Kôbô, paru en 1962, raconte l'histoire de l'étrange enlèvement d'un maître d'école, Niki Jumpei. Jumpei vit à la ville, où il mène une vie monotone et insatisfaite. Lors d'un congé de trois jours, il voyage en train jusqu'à la côte, où il passe sa première journée à chercher des insectes, son passe-temps favori étant l'entomologie. La nuit venue, puisqu'il n'y a pas d'hôtel dans le village des environs, un villageois lui trouve un gîte chez une veuve. Le village est singulier :

---

[1] *Ibid.*, p. 178.

[2] *Ibid.*, p. 182.

les maisons sont construites au fond de trous de sable. Jumpei descend une échelle de corde jusqu'au fond où l'accueille une femme. Le narrateur nous dit : « L'impression pénétrait l'homme qu'il venait de descendre, pour l'habiter, au profond d'une forteresse que la Nature même eût creusée[1]. » Guidé par la femme, il entre dans une maison si triste « que nul n'aurait guère pu en supporter l'aspect[2] ». La femme lui prépare à souper, puis elle se met au travail : toute la nuit, elle remplit de sable des paniers que des villageois remontent jusqu'à la surface avec une corde. La femme explique que sans ce travail, le sable envahit tout, au point que la maison risque d'être anéantie. L'homme est horrifié par l'absurdité de son travail. Malgré cela, il se dit :

> En vérité, si dans un monde d'aussi pure simplicité, un homme, ne fût-il que l'hôte d'un seul jour une seule nuit hébergé, a voulu saisir de ses deux mains la pelle, oui, en vérité, qui saurait y trouver à redire ? Et à poser, au contraire, que cet homme, se singularisant, hésite à agir, n'est-ce pas plutôt en cette conduite-là que se trouverait l'indécence[3] ?

Le matin venu, Jumpei s'apprête à quitter le trou, mais il constate que l'échelle a été enlevée. Pris de panique, il essaie de grimper à même les parois sablonneuses, pour retomber aussitôt au fond du trou. De retour dans la maison, il interroge la femme sur l'échelle qui a disparu. Mais plutôt que de lui répondre, elle fait sur elle-même demi-tour puis se tient « la face contre la natte et les reins relevés[4] », dans une position de soumission aussi animale qu'indécente.

---

[1] Abe Kôbô, *La femme des sables*, *op. cit.*, p. 35.

[2] *Ibid.*, p. 36.

[3] *Ibid.*, p. 49.

[4] *Ibid.*, p. 66.

> La femme ne répondait pas. Elle gardait sa même posture, remuant seulement, à mouvement continu, de droite à gauche, de gauche à droite la tête.
> C'est alors que, d'un coup, l'homme changea. Une brusque contraction lui raidit tout le corps ; son regard se fit vide, sa vue brouillée ; un spasme lui saisit la trachée, lui coupant presque le souffle[1]…

Jumpei vient de comprendre que les villageois ont enlevé l'échelle et qu'il est prisonnier de ce qu'il appelle un « trou à esclaves[2] ». Le reste du roman narre les efforts constants de l'homme pour se sortir du trou : les trois plans d'évasion qu'il ébauche ; les trois tentatives d'évasion qui échouent. Mais le roman fait plus que raconter les efforts d'un homme pour recouvrer sa liberté. Chaque étape du récit confronte Jumpei à une réalité concrète jusque-là méconnue de lui, enfermé qu'il est dans son mode de penser abstrait dit moderne, et dans l'idée qu'il se fait de la liberté, qui n'est rien d'autre qu'un individualisme enragé l'ayant presque irréparablement coupé de ses semblables. Le trou dont Jumpei est vraiment le prisonnier est la cité des illusions grossières et de la paperasse de l'ordre établi qu'il a voulu fuir au commencement du roman, dont il colporte à son insu l'outrecuidante fatuité et la profonde insensibilité jusque dans un désert de sable. Peu à peu apparaît le négatif de la carte postale politique qu'a intériorisée Jumpei. « Le visage vrai du village lui-même […] se découvrait à nu. (Et il se dit que, quant à lui, il avait peut-être trop simplifié les choses[3].) » Au bout du compte, le trou où il est confiné dépend d'un misérable village déserté par des patrons exploiteurs enrichis par un commerce de sable impropre aux constructions parce que trop salé ; les habitants du village qui l'ont séquestré sont les laissés-pour-compte de l'entreprise frauduleuse, en train de faire l'impossible pour assurer la survie de leur

---

[1] *Ibid.*, p. 67.

[2] *Ibid.*, p. 227.

[3] *Ibid.*, p. 283.

communauté menacée d'extinction, quitte à kidnapper la main-d'œuvre si elle vient à manquer. Autrement dit, les villageois ont procuré à la veuve l'homme qui lui manquait pour continuer le « travail du sable » qui garde leur village de crouler sous lui. La veuve tente d'expliquer la situation à Jumpei : « Tout de même, pour une femme seule, c'est bien déraisonnable, c'est bien dur, cette existence que je mène[1] !... » Mais Jumpei résiste jusqu'à la fin à la vérité : le seul esclave du trou, c'est lui. Dans les faits, parce qu'il tarde à « saisir à deux mains la pelle » du travail concret de la fraternité.

Le roman d'Abe Kôbô prend l'exact contrepied du film de Jacques Becker. Le lieu est le même : un trou infernal. La quête aussi : retrouver à tout prix la liberté. Mais le mode d'emploi a changé : la méthode de l'ascension pour sortir du trou est présentée comme une erreur de jugement, une théorie aussi abstraite qu'inefficace. Pour Abé, la libération s'accomplit par le bas, comme la chute du sable dans un sablier, vers le fond du trou. La méthode qu'il nous propose est celle que nous ont proposée Dante et Rimbaud avant lui : celle du trou, c'est-à-dire une saison en enfer. Le roman fait souvent référence à l'enfer. À la rigolade, la mésaventure de Jumpei, qui est pris au piège comme un de ses insectes, reçoit le titre « Terreur dans l'enfer de la fourmi-lion[2] ». Ailleurs, il est question d'un des Petits Enfers du bouddhisme[3], l'Enfer de la solitude, que Jumpei se rappelle avoir vu illustrer dans une gravure :

> On y voyait un homme-visiteur flotter dans les airs, le corps instable, les yeux révulsés d'effroi. Car, bien éloigné d'être un néant, l'espace qui l'entourait était si bondé de toutes les ombres diaphanes de tant et tant de morts qu'on eût dit impossible que le visiteur pût faire le moindre mouvement. Et les ombres des morts, chacune avec son expression à elle, luttaient entre elles pour se repousser

---

[1] *Ibid.*, p. 80.

[2] *Ibid.*, p. 150.

[3] *Ibid.*, p. 272.

> l'une l'autre, et, toutes ensemble, parlaient et parlaient au visiteur flottant… Et à revivre son souvenir, l'homme se dit :
> « Oui, autrefois, devant cette image, je m'étais demandé pour quelle raison on avait appelé ça *L'Enfer de la Solitude* : bah, titre erroné, avais-je pensé. Mais le titre avait, en vrai, sa raison d'être, et c'est maintenant seulement qu'elle vient de m'apparaître clairement : la Solitude, c'est une soif qu'on ne peut apaiser ; la soif d'une illusion que l'on poursuit, et qui sans cesse se dérobe[1]… »

C'est à partir d'une conscience de sa solitude qu'un renversement s'opère dans l'esprit du prisonnier. Ce que ne manque pas de souligner le narrateur, qui écrit : « Rien donc, en vrai, de si extraordinaire à ce que, dès lors, dans le sens qu'il entrevoyait, eût pu s'ouvrir devant lui la voie d'une complète guérison[2]. » Cette « guérison » s'effectue à la faveur du séjour dans le trou, mais aussi au contact de la femme avec laquelle il s'y trouve enfermé. Contrairement au film de Becker, où les femmes aidaient Gaspard à faire son trou, la femme d'Abé aide Jumpei à le « défaire ». L'odeur de la femme des sables, souvent évoquée, fait office de marque du bouc : « stimulant subtil, l'odeur du corps de la femme partout attaquait, partout tournait[3]… » ; « Il planait autour de la femme cette même odeur forte que dégage, à la cuisson, une viande pleine de nerfs et de cartilages[4] ». Mais plutôt que de précipiter l'homme dans l'enfer coupable de sa sexualité, la femme des sables, imprégnée d'animalité, par son authentique sexualité, inaugure chez Jumpei un processus de guérison tant physique que spirituel. D'impuissant qu'il était à la ville, des suites d'une blennorragie mal soignée, Jumpei retrouve sa pleine virilité, sa splendeur de bouc védique cracheur de lumière, « qui

---

[1] *Ibid.*, p. 272.

[2] *Ibid.*, p. 273.

[3] *Ibid.*, p. 101.

[4] *Ibid.*, p. 185.

chasse au loin les ténèbres ». Par le trou de la femme du trou de sable de l'enfer de la solitude où il continue à se croire injustement enfermé germe alors une idée étonnante dans l'esprit de Jumpei : « Le sexe, par nature, n'est pas le bien propre de tel ou tel corps individuel, mais une manifestation de l'espèce[1]. » Autrement dit l'espèce, son animalité, son organicité, c'est le politique. Cette inévitable interdépendance de l'organique au milieu de la minéralité des éléments est le fondement préhumain de toute organisation politique vers laquelle nous pousse la violence de la pratique de la Nature qu'est la vie. Cette dialectique de l'organique et de l'inorganique ne s'appréhende aucunement par la raison, elle la précède simplement. On reconnaît là les grandes lignes des théories organicistes. Mais l'écriture comme la vie ne peut se contenter de théories, d'étiquettes. La compréhension véritable de quelque chose vient par l'expérience de quelque chose. Pour se sortir du trou, Jumpei doit payer d'une livre de chair ses théories. Alors qu'il tente de s'évader encore une fois, et que les villageois le poursuivent, Jumpei tombe dans un trou de sable mouvant. Devant une mort certaine, et malgré l'humiliante capture qui s'ensuivra, Jumpei s'écrie : « Qu'a-t-il à faire, l'individu qui va crever, de l'expression individuelle ? Vivre, c'est tout ! [...] Par pitié, au secours ! Tout, oui j'accepte tout, tout, mais, par pitié, puisque je vous en supplie, au secours[2] ! » Si ce cri est si terrible, c'est qu'il est un blasphème contre la liberté, la raison, le logos, Dieu-en-nous. « Plutôt vivre dans mon trou que mourir, c'est-à-dire être vivant et redouter la mort plus que l'esclavage », voilà le coupable sens du cri. La reddition de son identité à l'espèce fait de Jumpei un traître de l'humanité. Criant ainsi, il s'exile lui-même de la cité, se condamne lui-même au trou. Pourtant une révolution improbable a lieu à ce prix. Elle annonce la guérison à venir. Celle du trou.

---

[1] *Ibid.*

[2] *Ibid.*, p. 257.

2.9.9 La tour ou le trou

La révolution, c'est la pratique du réel par-delà l'idée idéale qu'on s'en fait, la peur des autres et la honte de soi qu'on a des fois. Dans le trou que Jumpei réintègre comme un moins que rien, un rat d'égout, un cafard, un *Untermensch*, l'attend la compassion de la femme. Son histoire, jamais tout à fait contée, que Jumpei arrive désormais à mieux deviner dans sa pudique négativité. La guerre, l'exil ; le typhon, la mort du mari et de l'enfant ; la tombe, le trou. Toujours la même histoire, un homme, une femme à la fois. Mais encore, ce n'est pas assez pour que la guérison soit complète, que la pelle soit pour de bon ramassée. Jumpei continue d'envier la vie dans une grande ville, de préférer à son trou un fantasme d'ailleurs meilleur. Aussi a-t-il un nouveau plan d'évasion. Il creuse derrière la maison un piège pour attraper des oiseaux. S'il en attrape un, il attachera à sa patte un appel à l'aide. Le piège a un nom : il s'appelle « Espérance ». Le temps du travail du sable dans le trou passe ; bientôt la femme des sables attend un enfant de Jumpei. Un jour, Jumpei découvre un peu d'eau au fond de son piège. Puisque c'est à cause du manque d'eau que les habitants du village à trous sont enchaînés l'un à l'autre comme des fourmis esclavagistes, vu qu'ils ne peuvent produire eux-mêmes l'eau à partir du sable, Jumpei sait que le village ne peut plus exercer aucun chantage contre lui, qu'il est libre, définitivement cette fois. À la fin du roman, les villageois, dans leur hâte de transporter la femme des sables chez un médecin à cause de complications dans sa grossesse, oublient de remonter l'échelle de corde. Jumpei y grimpe : « [C]omme le ciel, la mer était jaune et trouble. Il voulut respirer à pleins poumons : le vent n'était que rêche ; il lui raclait la gorge, n'y laissant qu'un goût décevant[1]. » Jumpei est définitivement guéri. Sa liberté n'est plus dans un ailleurs, elle est *ici*, où il a tissé des liens de compassion, découvert l'importance du

---

[1] *Ibid.*, p. 302.

travail, développé sa confiance politique. Qu'importent l'échelle, la tour, le trou ? La liberté est là où Jumpei est arrivé à créer quelque chose, dans le trou. Alors découvre-t-il les paroles de la révolution, celle de la réconciliation, où après l'adornien « besoin de faire s'exprimer la souffrance » qu'est l'épreuve de la création, advient le besoin de partager l'expérience de créer quelque chose, son espérance changée en liberté, cette joie.

> Me précipiter, m'enfuir sur l'heure ? Quel besoin ? À présent, je tiens mon Aller-et-Retour. Destination et lieu de retour y sont laissés en blanc, à ma seule discrétion. Et puis, à regarder en moi, ce que je vois, c'est le désir que j'ai de parler à d'autres de mon réservoir d'eau… Ça m'emplit le cœur à le faire éclater[1].

2.9.10 Défaire son trou

L'infatigable enquêteur attire l'attention de la poète sur un extrait d'*Humain trop humain* de Nietzsche, approprié à la conclusion de son enquête : « "Plutôt mourir que vivre *ici*", voilà ce que dit la voix impérieuse et séductrice[2]. » De Gaspard, le séducteur du *Trou* de Becker, il faut peut-être ajouter qu'il est aussi, comme Prométhée, une figure de cracheur de feu, donc de créateur. Mais qui faute « d'essence », s'est éloigné des siens, les hommes du trou. Au moment où il rencontre le directeur de la prison au sujet de son briquet, une réplique de Gaspard fait mouche :

---

[1] Abe Kôbô, *op. cit.*, p. 303.

[2] « C'est un élan, une impulsion qui commande et la soumet [la jeune âme] comme à un ordre ; une volonté, un vœu qui s'éveille, partir, n'importe où, à tout prix ; une curiosité qui prend feu et flamme dans tous ses sens, véhémente, dangereuse, un désir de monde vierge. "Plutôt mourir que vivre *ici* ", voilà ce que dit la voix impérieuse et séductrice » (Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain I*, Traduction de Robert Rovini [1968], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988, p. 24).

– Vous savez pourtant qu'il est interdit ici de conserver le briquet à essence…
– Même sans essence, M. le directeur ?

Cette constellation du trou, de l'essence, du séducteur et de son briquet synthétise poétiquement toute la problématique du créateur aujourd'hui. Si l'enfer est une représentation de la cité des hommes, le créateur apporte à cette cité, comme Prométhée, une flamme, une lumière, celle-là même de la création, de la trouvaille. Comme Zarathoustra, il s'enfonce dans la douleur du monde jusqu'à atteindre la profondeur de la joie[1]. Dans nos cités, à cause de notre complexe du trou, disons gréco-occidental, la théorie de l'essence a guidé nos pas hors d'un enfer-caverne-trou vers un ailleurs idéal pour atteindre la joie. Depuis que l'essence manque au briquet du créateur, on ne sait plus trop quoi en penser, du créateur, de la création. Platon, on s'en souvient, en voulait par-dessus tout aux sophistes, beaux parleurs séducteurs. Le créateur, dans ce complexe tenace du trou où domine encore la théorie de l'essence, est associé à un hétéronyme de séducteur, qui ne peut aboutir à autre chose qu'à son éloignement, voire à son bannissement de la cité, à sa dépolitisation. L'art est alors, comme la pensée, de plus en plus marchandise, obligé qu'il est d'illustrer l'idéologie ou de divertir les citoyens, mais ce, au détriment de leur commune quête de liberté. Abe Kôbô, quand paraît *La femme des sables*, est exclu du parti communiste, où il se trouve inscrit depuis 1945. Encore un poète chassé de la cité ! Comme dit Fondane, chaque fois que s'édifie une

---

[1] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Traduction de Henri Albert [1898], Paris, Société du Mercure de France, 1898, p. 456 : « O homme ! Prends garde !/Que dit minuit profond ?/« J'ai dormi, j'ai dormi —,/D'un profond sommeil je me suis éveillé : —/Le monde est profond,/Et plus profond que ne le pensait le jour./Profonde est sa douleur —,/La joie — plus profonde que la peine./La douleur dit : Passe et finis !/Mais toute joie veut l'éternité —,/— veut la profonde éternité ! » Récupéré le 8 février 2018 de http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1118790/f1.item.r=une%20%C3%A9ternit%C3%A9%20profonde.

République fondée en raison, le poète se voit refuser le passeport de citoyen. Symboliquement, il est relégué dans le même trou que les autres indésirables, c'est-à-dire qu'il est symboliquement identifié aux nuisibles-aux-guerriers de la cité, et que symboliquement il en subit les mêmes peines. Mais le grand film de Jacques Becker – grand parce qu'image-temps, dont on a grand besoin pour défaire notre trou – montre clairement l'échec du roman de Roland-qui-voulait-sortir-ses-frères-du-trou au nom d'une liberté plus proche de ce que Nietzsche appelait l'« autonomie » que de ce qu'il appelait la « souveraineté ». Négativement, on entrevoit dans *Le trou* de Becker ce que cet échec a de compulsivement rationnel. L'absence des femmes dans cette histoire, sinon pour précipiter la chute du chevalier dans l'abîme du bouc, la culpabilité même de Gaspard, envoyé au trou pour sa félonie surtout sexuelle, pointent la haine du corps et la peur de la création qui sous-tendent la politique du trou de la cité même socialiste. À ce complexe du trou, il faut donc un nouveau modèle, parce que la vie ne se contente pas de théories. Et qu'elle ne s'arrête pas de souffrir tant qu'elle ne trouve pas « la sortie de la géhenne » (Hugo[1]). Le modèle du roman *La femme des sables* permet une salutaire déterritorialisation. Du territoire de l'essence, le complexe est déplacé vers celui de l'esprit. Dans le trou, il y a quelque chose qui rend possible la vie. Que ce quelque chose ne soit pas l'essence, soit. Mais qu'il soit esprit, pourquoi pas ? L'eau que trouve Jumpei au fond du sable est l'esprit du sable, l'esprit du lieu, du trou. Cet esprit redonne le goût du lieu, voilà en quoi il change l'enfer en paradis. Cet esprit qui nous sauve du malheur n'a pas à venir d'un autre monde. Rien n'empêche qu'il vienne d'ici. C'est ce que le modèle montre. Le créateur qui s'inspire d'un tel modèle ne cherchera pas à guider les citoyens hors du trou. Paradoxalement, il cherchera à les

---

[1] « Jean Valjean voyait l'issue. Une âme damnée qui, du milieu de la fournaise, apercevrait tout à coup la sortie de la géhenne, éprouverait ce qu'éprouva Jean Valjean. Elle volerait éperdument avec le moignon de ses ailes brûlées vers la porte radieuse » (Victor Hugo, *Les misérables*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2017, p. 1211).

ramener à leur enfer, pour qu'accrochés à la barbe même de Lucifer, ils trouvent en eux le chemin secret vers quelque chose d'ici appelé joie.

2.10 Dix-huitième méditation : Loranger revient en ville[1]

La connaissance ne possède complètement aucun de ses objets. Elle ne doit pas susciter le fantasme d'un tout. Ainsi la tâche d'une interprétation philosophique des œuvres d'art ne peut pas être de produire leur identité au moyen du concept, de les absorber en lui ; l'œuvre cependant se déploie à travers l'interprétation dans sa vérité.

THEODOR ADORNO

Dans un cul-de-sac
on peut très bien se tenir debout
au centre de l'être
pour sonder ce beau trou scandaleux
où la nuit sans envers nous attend.

FRANÇOIS CHARRON

2.10.1 Mon fantasme

« Toute création est singulière[2]. » La création d'un poème manifeste le singulier. Le mot qui veut dire singulier en grec est *idios*. Le même mot traduit le simple particulier. Le poète comme figure d'idiot est mon fantasme.

> Un fantasme (ce que du moins j'appelle ainsi) : un retour de désirs d'images, qui rôdent, se cherchent en vous, parfois toute une vie, et souvent ne se cristallisent

---

[1] Ce texte est paru sous le titre « Le retour de l'idiot : Loranger revient en ville » dans Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.), *Loranger soudain*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2011, p. 137-147.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 11.

> qu'à travers un mot. Le mot, signifiant majeur, induit du fantasme à son exploration. Son exploitation par différentes bribes de savoir = la recherche. Le fantasme s'exploite ainsi comme une mine à ciel ouvert[1].

Barthes ajoute que pour qu'il y ait fantasme, il faut qu'il y ait scène, scénario, donc lieu[2]. De manière générale, j'appelle ce lieu le plan. Le plan selon Deleuze vaut tant pour l'immanence – par exemple la vie – que pour la composition – par exemple la poésie. Dans le plan de composition, le poème est moins une représentation de la réalité que sa création. La représentation prétend qu'une réalité plus essentielle, donc plus durable, se cache derrière l'éphémère qu'elle donne à voir. La création – d'immanence, de composition – est existentielle. L'existence, selon certaines théories de la création (par exemple celles de Kandinsky, de Klee, de Wright), est une interface entre un intérieur et un extérieur. C'est l'existence qui produit une continuité entre les forces et leurs manifestations dans un plan de composition sans qu'aucune escale parmi les choses mêmes – les noumènes, les essences, les Idées, etc. – soit nécessaire. À partir de là, comme celle de Dieu chez Laplace, l'hypothèse de la représentation devient inutile chez le poète qui veut créer. Le créateur est aussi sa création, nous sommes ce que nous faisons exister, des sortes de participes présents, le processus de nous-mêmes nous créant suivant notre plan de composition. Tu te crées et ton œuvre avec en manifestant par un ensemble de traces ton processus créateur. Dans le plan de composition, une singularité – un moment du processus créateur – manifeste sa trace. Se signalent dans le plan des figures du plan. Les figures symboliques tendent à la représentation. Elles répètent certaines figures du processus créateur jugées plus vraies à force d'être représentatives. Leur représentation soumet la singularité à une figure

---

[1] Roland Barthes, *Comment vivre ensemble : cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, *op. cit.*, p. 37.

[2] *Ibid.*

préexistante plutôt que de donner figure à une singularité. Les figures symboliques préfèrent la durée au passage. Elles sont toujours art du monument. Elles concernent moins mon fantasme d'idiot qu'un fantasme d'alchimiste dont la poésie serait une des voies de réalisation. Le poème de l'alchimiste est la pierre philosophale capable de changer en immortalité la course du simple particulier vers l'oubli. D'autres figures paraissent ne rien symboliser. Ces figures peu représentatives manifestent mieux la singularité d'un moment dans le plan de composition. Le trouble dans lequel nous jette leur non-représentativité est peut-être dû à l'impossibilité de voir réalisée grâce à elles notre volonté d'immortalité. Moins symboles que signes, ces figures préfèrent le passage à la durée. Au passage de l'inoubliable, leur figure s'oublie. Les rencontrer a pour effet de nous rappeler la singularité de notre situation de « passagers ». La poésie qui cesse de chercher une alternative d'immortalité à notre passage propose que notre seule façon d'exister est de créer suivant un plan de composition aussi éphémère que le plan d'immanence qui lui correspond. Au « temps est né[1] » de Gide répond le « signe est né » du plan de composition contemporain. Le poète du signe, en choisissant de manifester à titre de simple particulier quelques moments de la singulière expérience de passer quelque part d'aussi passager qu'un pays, plutôt que de s'appliquer à y demeurer monumentalement, prend inévitablement le risque d'un retour à un « pays sans amour ». Le pays, le lieu d'existence, est d'autant dépourvu d'amour que ses habitants rêvent d'immortalité plutôt que d'immanence. Pour que l'immortalité se réalise, le passager doit se doter d'un monument à la mémoire de son passage d'une durabilité telle qu'elle le soustraie à l'oubli. L'important afin de demeurer est le monument. Plus il sera monumental, mieux il saura demeurer. Les hommes célèbres dont on se souvient encore sont des exemples de passagers ayant réalisé le vœu

---

[1] « Vers le ciel monte une vapeur, larmes, nuages qui retombent en larmes et qui remonteront en nuées : le temps est né » (André Gide, *Le retour de l'enfant prodigue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980 [1912], p. 17).

d'immortalité du plus grand nombre hélas voué à tomber rapidement dans l'oubli. Que revienne au pays le poète simple particulier créateur seulement de son éphémère singularité dans de telles conditions de réception ne peut que signifier une sorte d'échec aux yeux de ses concitoyens. L'échec du poète à conquérir une monumentalité signe le moment de son retour parmi les siens non comme un alchimiste que tous vont aduler, mais comme un idiot qu'ils vont tourner en ridicule ou ignorer. C'est un semblable « Retour de l'enfant prodigue » que peut donner à lire le poème de Jean Aubert Loranger.

2.10.2 Faillir à la liberté

Qui sait si Loranger a lu « Le retour de l'enfant prodigue » de Gide publié pour la première fois en 1907 dans un numéro de la revue *Vers et prose* ? Ce n'est pas impossible. Dans son article « Le retour de l'enfant prodigue : la quête gidienne », Jean Guiguet se souvient

> … d'adolescents qui, entre les deux guerres, dévorés d'inquiétudes et de soifs, avaient trouvé en Gide non leur maître mais eux-mêmes : leur ferveur s'allumait aux *Nourritures* et leur esprit s'aiguisait avec complaisance aux *Faux Monnayeurs* ; mais c'est une émotion totale qu'ils recevaient de l'*Enfant prodigue*[1].

La composition du poème est brusquement entrevue après une visite de Gide au Musée de Berlin. L'auteur lui-même affirme qu'il « peint […], comme on faisait dans les

---

[1] Jean Guiguet, « Le retour de l'enfant prodigue : la quête gidienne », *The French Review*, vol. 23, nº 5, 1950, p. 364. Récupéré le 11 septembre 2016 de http://www.jstor.org.res.banq.qc.ca/stable/pdf/382331.pdf.

anciens triptyques, la parabole que Notre-Seigneur Jésus-Christ nous conta[1] ». En cinq tableaux nous sont contés les trois volets de la version gidienne : « Le Retour – Dans la Maison – Le Départ[2] ». Tour à tour, le fils s'entretient avec son père, son frère aîné, sa mère, son frère puîné. Les dialogues se succèdent dans un style préraphaélite : « qui aurait en commun avec celui de Rossetti l'alliance de la sensualité et de la religiosité[3].» Du style de ce « Prodigue », Guiguet dit aussi qu'il est un

> … mélange curieux de raideur et d'exubérance, de pureté et de hardiesse […] Les attitudes et les gestes se figent dans la rigueur de la phrase, dans une sorte d'hiératisme qu'accuse encore la répétition : enfant agenouillé au pied du père, de la mère, visages baignés de larmes et qui se cachent ou se détournent ; et les motifs du décor : la chambre, la maison, le jardin[4]…

La mère et le puîné sont des ajouts de Gide à l'original biblique. La mère doublerait l'esprit du père ; le fils aîné, la loi du père ; le puîné, la quête du fils prodigue. Dans son article « Retour au père et déni du féminin[5] », Monique Schneider affirme que le champ religieux autorise la représentation d'un masculin porteur ou donneur de vie. Le père du fils prodigue selon l'évangile de saint Luc en est un exemple. Comme notre Père de l'Ancien Testament, il ouvre les ailes pour accueillir et nourrir sa créature. Au contraire, le père moderne du champ laïque doit trancher selon la loi. Il privilégie son phallus comme manifestation du pouvoir à ses *pontificalia* (ses bourses) comme

---

[1] André Gide, *op. cit.*, p. 153.

[2] Jean Guiguet, *op. cit.*

[3] *Ibid.*, p. 369.

[4] *Ibid.*

[5] Monique Schneider, « Retour au père et déni du féminin », *Adolescence*, 2005/1, n° 51, p. 25-36. Récupéré le 11 septembre 2016 de http://www.cairn.info/revue-adolescence-2005-1-page-25.htm.

manifestation du vivant. La difficile et tourmentée quête du prodigue garde vivant l'esprit maternel de l'Église malgré la dureté d'une loi selon laquelle hors de l'Église, il n'y a point de salut. Le départ du puîné après le retour du prodigue signale à la fois la petitesse et la grandeur de la maison du père. Grandeur si dans cette maison, il n'est pas nécessaire de faire comme son père pour être aimé. Cela courrouce l'aîné, qui sert son père depuis tant d'années sans avoir contrevenu à son commandement, mais continue de préférer « à l'amour le bon ordre[1] ». Petitesse si dans cette maison, tant de parenté rend tout pareil au même et tu te mets à rêver de grenades sauvages pour aimer ta soif[2] ainsi que de terres sans roi où tu domines déjà[3]. L'erreur du prodigue est d'avoir cessé sa quête pour céder à la tentation d'un maître lui ayant promis le confort matériel. Leibniz dirait comme Loranger que l'amplitude lui a manqué, pour persévérer dans la voie de la liberté, qui est d'incliner librement ton âme malgré le fourmillement de ses innombrables inquiétudes.

2.10.3 Que manifester ?

On appelle substance ce qui au-dessous subsiste, peu importe le va-et-vient au-dessus. L'âme leibnizienne que Deleuze compare à un tapis[4] est une substance. Comme Gide

---

[1] « La joie de tous montant comme un cantique fait le fils aîné soucieux [...] Au pécheur repenti, pourquoi plus d'honneur qu'à lui-même, qu'à lui qui n'a jamais péché ? Il préfère à l'amour le bon ordre » (André Gide, *Le retour de l'enfant prodigue*, *op. cit.*, p. 157).

[2] « Ah ! je peux donc te le dire à présent : c'est cette soif que dans le désert je cherchais. – Une soif dont seul ce fruit non sucré désaltère... – Non ; mais il fait aimer cette soif » (*ibid.*, p. 181).

[3] « Ne t'es-tu pas trompé de route ? – J'ai marché devant moi. – En es-tu sûr ? Et pourtant il y a d'autres royaumes, encore, et des terres sans roi, à découvrir. – Qui te l'a dit ? – Je le sais. Je le sens. Il me semble déjà que j'y domine. – Orgueilleux ! » (*ibid.*, p. 179).

[4] « Vous vous rappelez le fond de la monade qui est un tapis, qui est tapissé, mais en même temps cette tapisserie forme des plis ? Vous retrouvez le même thème, un tissu de l'âme, fourmillant, c'est-à-dire avec des plis qui se font et se défont à chaque instant » (Gilles Deleuze, « La taverne », [Cours donné à

l'explique dans sa « Théorie du symbole », la substance poétique est la Vérité au-dessous de la Forme que le Symbole doit manifester :

> Les Vérités demeurent derrière les Formes – Symboles. Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité. Son seul devoir est qu'il la manifeste. Son seul péché : qu'il se préfère [...] L'artiste, le savant, ne doit pas se préférer à la Vérité qu'il veut dire : voilà toute sa morale ; ni le mot, ni la phrase, à l'Idée qu'ils veulent montrer : je dirais presque, que c'est là toute l'esthétique[1].

Toute Vérité même funeste est bonne à manifester. Après Kierkegaard, Gide lance « Malheur à celui par qui le scandale arrive », mais aussitôt « Il faut que le scandale arrive[2] ». Le poète chemine vers le scandale de la Vérité. Pour le poète, la question n'est pas que la Vérité qu'il manifeste « soit plus ou moins morale et utile au grand nombre ; la question est qu'il la manifeste bien[3] ». Et Gide de conclure : « Et maintenant que manifester ? – On apprend cela dans le silence[4]. » De manière générale, j'appelle substance la Vérité que le silence enseigne au poète à manifester. Si la substance pouvait se trouver, le poète prodigue de Loranger serait encore sur la route. Chez Gide, grâce au puîné qui relaie le prodigue, la quête d'une substance va continuer. Le retour du prodigue lorangéen manifeste l'absence de substance, donc l'impossibilité

Vincennes-Saint-Denis], *Les cours de Gilles Deleuze*, 24/02/1987. Récupéré le 11 septembre 2016 de https://www.webdeleuze.com/textes/139).

[1] André Gide, *Le retour de l'enfant prodigue, op. cit.*, p. 21.

[2] « Car tout doit être manifesté, même les plus funestes choses : "Malheur à celui par qui le scandale arrive", mais "Il faut que le scandale arrive" » (*ibid.*).

[3] « La question morale pour l'artiste, n'est pas que l'Idée qu'il manifeste soit plus ou moins morale et utile au grand nombre ; la question est qu'il la manifeste bien » (*ibid.*).

[4] *Ibid.*, p. 22.

de symboliser une Vérité. « Retour d'un voyage absurde[1] » : la substance fut cherchée partout, mais était Introuvable ; soudain, la quête parut vaine et il fallut rentrer. Le pèlerin de la conquête de la substance, n'étant plus qu'un « vagabond / Cherchant ses traces dans le vent » (encore un aux semelles de vent…), revient sur ses pas « Comme un sablier qu'on retourne[2] ». Fin du « Prodigue » du symbole, début du « Prodigue » du signe. Le tapis de la substance ayant été tiré de dessous le poème, désormais, que manifester ? « Toc, toc, toc[3] », commence le récit de la première nuit du prodigue après son arrivée. Il ne dort pas, il attend l'aube. Hier seulement, il est revenu « à la vie cruelle » pour lui « Avec une besace vide » et son « grand cœur désabusé ». Il souffre « d'une aube qui tarde... / Toc, toc, la lampe se meurt. » Puis l'épiphanie du signe a lieu. Au retour impossible du prodigue correspond un retournement non moins impossible de sa situation :

> Et mon cœur inlassable,
> Dont je croyais tout savoir,
>
> Revient doucement frapper
> À la porte du rêve.
>
> Toc, toc, toc[4].

Le cœur comme signe d'espoir est le fantasme qui se manifeste au prodigue à l'aube du matin de son retour. Tel le Père obstiné à l'espoir qui attend son fils, le cœur serti

---

[1] Jean Aubert Loranger, *Signets et autres poèmes*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Five O'Clock », 2001, p. 95.

[2] *Ibid.*, p. 87.

[3] *Ibid.*, p. 93.

[4] *Ibid.*

dans le souvenir d'un énigmatique amour ferme la suite des poèmes du « Retour de l'enfant prodigue » de Loranger. Ou ne faut-il pas plutôt dire que cette image finale ouvre le poème : sur la mine à ciel ouvert du fantasme du cœur et l'espoir de douceur, d'amour qu'il manifeste pour celui qui rentre pour de bon au pays ?

2.10.4 Des tableaux aux instantanés

Par la naïveté de son « Prodigue », Gide reconduit un questionnement de la culture du livre et du savoir entrepris dans sa « Théorie du symbole » : « Les livres ne sont peut-être pas une chose bien nécessaire ; quelques mythes d'abord suffisaient [...] Puis on a voulu expliquer ; les livres ont amplifié les mythes ; – mais quelques mythes suffisaient[1].» Impuissance de la littérature à résoudre le mystère de l'existence que le « Prodigue » de Loranger radicalise par des inconvenances poétiques – maladresses peut-être aussi voulues que l'archaïsme des préraphaélites – dont Gide n'aurait jamais osé déparer son esthétisme. Pourtant, à l'habile simplicité du « Prodigue » de Gide, on peut préférer la déroutante irrégularité de celui de Loranger. Les tableaux de Gide sont faussement naïfs comme ceux des préraphaélites. Leur simplicité est plus rhétorique que plastique. À un dandy littéraire de l'époque, ils donnèrent peut-être la rafraîchissante impression de feuilleter à l'ombre d'une jeune fille en fleur son histoire sainte illustrée. Le texte a beau se vouloir pauvre comme certaines chapelles, il continue de résonner des grandes orgues littéraires dont la culture de Gide est pleine. Loranger est à Gide ce que Van Gogh est à Gauguin, ce que Dostoïevski est à Tolstoï. Soudain, on vient de changer de véhicule et de vitesse. La tradition veut que *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* des frères Lumière ait terrifié le public à sa sortie le 6

---

[1] André Gide, *Le retour de l'enfant prodigue*, *op. cit.*, p. 11.

janvier 1896. La poésie de Loranger choque autant, mais d'une manière poétique : elle dégoûte ou exaspère l'homme de lettres plus qu'elle n'impressionne ceux qui en manquent. L'amour de la vitesse du futurisme naissant inaugure un récitatif en instantanés que le cinéma développera jusqu'à la perfection. Les instantanés du « Prodigue » de Loranger évoquent le cinéma naissant ou la bande dessinée bien mieux qu'une histoire sainte. Leur syntaxe est dissonante, presque aussi bolchéviste que celle du *Retour de l'enfant prodigue* de Prokofiev. Comment ne pas trouver drôle cette sorte d'ouverture d'opéra de quatre sous : « Dans une auberge où le vin rouge / Rappelait d'innombrables crimes, / Et sur les balcons du dressoir, / Les assiettes, la face pâle[1] » ? Mais ils sont aussi terriblement beaux, ces vers et les suivants : « Des vagabonds illuminés / Tombés là au bout de leur rêve. // À l'aurore, quand les montagnes / Se couvrent d'un châle de brume. » Pas beaux comme ils le devraient suivant une poétique de la représentation classique avec sa rhétorique savamment calculée, mais beaux comme manifestations linguistiques inégalées en singularité du passage d'un être à l'éphémère moment du fabuleux tournant du 20e siècle, même au Canada et malgré une poétique dominante de la représentation classique avec sa rhétorique savamment calculée. Gênante encore aujourd'hui la démarche lorangéenne du vers où il y a bien « plus de rythme que de direction[2] ». Ces rythmes demeurent les traces irremplaçables d'une internationale modernité révolutionnaire en train de se scander. Se tracent dans les volutes quelque peu orphiques d'un vers antimonumental aux accents brechtiens les atmosphères du plan de la substance, de l'Idée et du symbole s'envolant en fumée. Pour écrire aussi mince que peint Paul Klee, il faut que Loranger ait au moins pressenti quelque part en lui l'insoutenable légèreté de l'être postmoderne en train de se créer.

---

[1] Jean Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 83.

[2] Jean Guiguet, *op. cit.*, p. 361.

2.10.5 La maison du retour

Le pays où revient le prodigue lorangéen est inhospitalier comme un tableau de Chirico chez qui la solitude des figures évoque la difficulté des hommes à s'entraider. Au-clair-de-la-lune-ouvrez-moi-la-porte pleure la pauvre âme retournée du « Prodigue » de Loranger. On dirait la *Nuit étoilée sur le Rhône* de Van Gogh, alors que le vent souffle fort sur la Grande Ourse et que le peintre resté seul dans le froid applique sur sa toile le bonheur jaune des fenêtres des maisons où il ne peut entrer. Où est donc passé le bon père de la parabole ? Où a disparu le *Nebenmensch*, cet « être humain à côté », celui que Freud dit prêt à interpréter les appels de l'enfant en détresse ? Si pénétration du père dans le logis de la mère il y eut au point qu'un fils est né, désormais les parents économes lui gardent la porte de leur maison fermée comme à un voleur en puissance qu'ils nomment couramment l'étranger. Leur fils prodigue est comme un Juif errant dont on ignore les haïssables aboiements dans le jardin. S'est perdue la tradition du père nourricier de l'Ancien Testament. On revient à celle, encore plus ancienne, de la prédiction de l'assassinat du père par le fils et de son corollaire l'interdit de naître. Comme chez Hamlet, le devoir de mémoire justifie l'existence du fils aux yeux d'un père qui refuse la transmission. Ou encore, comme l'explique Monique Schneider, le fils est vu comme une réincarnation du grand-père pour justifier sa présence dans la maison du père. Une donation, dans un espace aussi peu chrétien, même celle d'une aumône, est impensable. Nulle place pour l'autre dans celle du même. Cela rappelle *Through a glass darkly* d'Ingmar Bergman[1], titre emprunté au Nouveau Testament, voulant dire que si maintenant « nous voyons par un verre obscurément », un jour viendra où tout nous apparaîtra clairement. Que mon père me dise une seule parole et je serai guéri ! confie Minus le fils mal-aimé à Karen sa sœur psychotique. Chez

---

[1] Ingmar Bergman, *Through a glass darkly*, Film, Suède, Janus Films, 1961, 89 min.

Bergman, un matin, cette bonne parole est enfin prononcée… La plupart du temps, les plaisirs faciles de la vie aident à oublier un père qui n'a rien à dire de bon. La débauche : une idée comme une autre apprise dans le silence. Dès 1918, Loranger et ses amis du *Nigog* déplorent l'insupportable débauche économique capitaliste : « La vie besogneuse nous emporte. Il est certain que l'évolution économique est une des causes du mal[1] » ; « Nous vivons en Amérique où l'on a monnayé même le temps[2] » ; « Dans un pays comme le nôtre où la chose la plus importante est d'être un homme d'affaires et d'amasser beaucoup d'argent[3] […] ». Une Amérique sans art est une Amérique entièrement vouée au capitalisme qui mène à la crise qui mène à la guerre. À quoi l'avant-garde artistique du tournant du 20e siècle répond : l'objet qui échappe à la fonctionnalité accède à la dimension esthétique ; les morceaux de mondes nouveaux qu'on crée échappent à l'Histoire du monde ; selon une poétique de la négativité, l'absence de monde pour l'art fait peser sur le monde sans art une absence qui l'oblige à se transformer ; contrairement à la morale, dont la fonction est de fournir des solutions aux contradictions de l'existence, la fonction de l'art est de témoigner de la violence des contradictions de l'existence sans fournir aucune solution. Lire le « Prodigue » de Loranger comme une prière pour ne jamais l'oublier.

---

[1] Edouard Montpetit, « L'art nécessaire », dans *Le Nigog*, février 1918. Récupéré le 11 septembre 2016 de http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2478291.

[2] *Ibid.*

[3] Fernand Préfontaine, « Charles Gill », *Le Nigog*, octobre 1918. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2478299.

2.10.6 Parle seul

La théorie du symbole de Gide est aussi ancienne que la poétique de Horace : bien manifester pour ne pas être un poète inutile revient à plaire à un public avec des vers imités de modèles assez représentatifs pour enseigner aux hommes de la cité à vivre ensemble. Sinon le poète « innovateur grivois[1] » ou « agitateur musical » sera chassé de la cité. Jusqu'à ce qu'il revienne repenti, prêt à jouer son rôle de cadet, celui que la famille destine au métier de guerrier protecteur de la maison, puisque l'héritier du patrimoine demeure l'aîné, empêché d'être fils lui-même par l'obligation qu'il a de réincarner le grand-père dans la maison du père. Le « Prodigue » de Loranger veut quand même rentrer. Il est un errant épuisé, un barde itinérant sans domicile fixe, à la recherche d'un toit où s'abriter des intempéries et de la faim, qui s'apparente aux êtres frappés de folie, maudits ou réduits qui ferment la série des poètes en marche vers la vérité du rythme tel que les imagina Nietzsche. Mais le rythme est revu et corrigé dans une logique sans poésie dans bien des philosophies. Et nombreux sont les marcheurs poètes depuis Hölderlin jusqu'à Miron en passant par Loranger qui reviennent à une sorte de silence de leur quête de la pensée du cœur capable de sauver des horreurs de certaines logiques la singularité de notre passage dans la vie. La bonne parole est non seulement difficile à trouver mais à partager. Avec ou sans amour, la loi est dure, mais c'est la loi : hors de l'église des hommes, il n'y a point de salut. Si le retour au pays du poète prodigue est si important, c'est qu'à force de tourner sur lui-même dans des déserts et des forêts ou de se vendre comme esclave à des maîtres étrangers, il a fini

---

[1] C'est ainsi que les critiques américains décrivent Sergeï Prokofiev à son arrivée aux États-Unis vers 1918 : « À partir de 1918, commence une nouvelle période pour Prokofiev : sa période occidentale ou américaine, puisqu'il arrive aux États-Unis en passant par le Japon en octobre de la même année. On dira de lui qu'il figure "l'innovateur grivois et bolcheviste" ou "l'agitateur musical" » (Stéphan Perreau dans le livret explicatif de Serguey Prokofiev, *Piano Sonatas Vol. 2 Nos. 1, 3 and 4. Ten Pieces from Romeo and Juliet, Op. 75*, Bernd Glemser au piano, Disque compact audio, Naxos 8.554270, 1996).

par comprendre que parler seul au fond ne vaut rien. Le puîné lorangéen de la série des « Prodigue » saisit que le père a quitté depuis longtemps le logis de la mère obligée pour cette raison de garder sa porte fermée par crainte d'être violentée par les désespérés acculés au vol qui infestent les environs. Il comprend aussi qu'il est seul à entendre ce qui se passe étant donné que personne n'écoute vraiment ou que personne ne s'est aventuré aussi loin en *terra nova*[1]. Il revient chargé d'une mission délicate : celle d'être « stable, maintenant, / Circonscrit dans un exergue / Qu'est ce grand mur tout autour / De la maison du retour[2]. » Finalement, il n'y aurait qu'un plan où créer : celui qu'il partage avec les autres jour après jour. Non parce que l'amplitude lui manque, mais parce que l'amour apparaît comme par un verre clairement[3] à celui que le retour circonscrit. Ce que mon œil mesure désormais est cette proximité au mur à l'intérieur duquel mon prochain comme un idiot se crée en ma compagnie.

2.11 Dix-neuvième méditation : Pour toucher le paysage[4]

2.11.1 Une rose est une rose est…

Un mot est comme une constellation de points de signification distribués dans un champ de temps, qui réunis par un trait forment une figure infinie, par exemple celle d'« une rose est une rose est… » Les points de signification sont des événements sémantiques aussi temporels que temporaires, déployés dans une constellation

---

[1] *Terra nova* est le titre de la dernière suite de poèmes que fera paraître Loranger.

[2] Jean Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 91.

[3] Inversion de la formule anglaise *through a glass darkly.*

[4] Ce texte est paru sous le titre « Méditations pour toucher le paysage » dans Vincent Lambert (dir.), « Paysages illimités », *Québec français*, nº 169, 2013, p. 59-61.

d'illimitées possibilités de construction ou de création de sens (d'interruptions, de bifurcations, de raccordements ou de synthèses de significations). Au commencement d'un mot se trouve une espèce de sens central (d'essence, au sens de concentré, comme en parfumerie ou en confiserie), persistant comme un feuillage, étourdissant comme une vertigineuse profondeur de champ, avec un point de fuite (en direction du chaos continu de la matière du langage) comme âme (au sens de partie centrale, vitale, comme dans l'âme d'une poutre) impénétrable du sens de ce sens.

2.11.2 Le bouton de mot

Au centre de la constellation d'un mot, il y aurait une force d'attraction de tous ses points de signification, une sorte de bouton de « la rose est une rose est… » Ce centre, voyons-le blanc (bien sûr, en relation avec le centre blanc de Nicole Brossard, ou encore avec le centre blanc tel que Pierre Nepveu l'a donné à comprendre dans *L'écologie du réel*). Mais à notre tour, tentons de pourvoir le centre blanc d'un point de signification : voyons-le blanc au sens de brillant, de puissant, comme un centre d'attraction gravitationnelle, par exemple celui d'un soleil. Maintenant, avançons les idées suivantes : le bouton (la force centrale, l'essence) d'un mot est comme un soleil qu'on ne peut pas regarder directement ; le sens n'est pas une essence « qui manque toutefois que nous pourrions nous remémorer » (à la manière de Platon), mais une force « trop grande pour nous » (à la manière de Deleuze), tellement puissante que nous ne pouvons l'envisager qu'en fragments appelés points de signification, distribués chroniquement dans le champ de temps ; c'est dans le champ de temps d'un mot où une méditation se promène librement (sans itinéraire précis ni destination prévue) que se rencontrent, se construisent, se créent les points de signification (les événements sémantiques) les plus poétiques d'un mot.

Mes deux premières jongleries autour du mot paysage, pour une raison qui m'échappe et que je ne vais pas chercher à expliquer (ou pour la simple raison que j'aime me mettre en route n'importe où, là où le moment me fait atterrir dans l'espace de promenade d'une méditation), ont commencé par la théorie de la constellation qui précède. La recherche étymologique du mot paysage vers laquelle se dirigent mes prochaines jongleries sera délimitée par cette théorie, c'est-à-dire que je ne referai pas l'histoire du mot paysage pour approfondir la vérité sur ce mot, mais que je vais parcourir certains points de signification du mot paysage, tels que les retrace ou les donne à rencontrer l'étymologie, de sorte que par d'inédits raccordements, interruptions, bifurcations ou synthèses de points de significations, la constellation du mot (par extension l'idée du paysage) gagne en étendue.

Mais aussi, plus physiquement, de façon que cette méditation porte des fruits, c'est-à-dire qu'elle m'apporte un peu de plaisir et de beauté.

2.11.3 Le pays, la page et l'enfant

D'après son étymologie, le mot paysage est formé du mot pays et du suffixe –age.

Dans une première configuration, le mot pays se raccorde au bas latin *page(n)sis*, paysan, celui qui habite un *pagus* (bourg, canton), par extension le *pagus* lui-même. C'est ainsi que le mot pays (féminin payse) veut aussi dire personne du même pays (du même bourg ou canton). *Pagus* est aussi rattaché à *paganicus* (de village, de campagne) et à *paganus* (qui habite un village ou la campagne). Étonnamment, le mot païen est directement rattaché au mot paysan, et ce, pour la raison que le paganisme s'est maintenu plus longtemps dans les villages que dans les villes en face du christianisme. Dans cette perspective, le païen fait penser à notre habitant, et notre habitant ressemble à un païen : le païen, tout comme le paysan, est l'habitant, l'habitant du pays (de la

campagne, du village), bref d'un endroit d'avant certaines lumières, soit philosophiques, soit chrétiennes.

Dans une deuxième configuration, le radical *page* se raccorde, d'une part, au grec *pagos*, *pegnumi* (fixer, assembler), d'autre part, au grec *pais*, *paidos* (enfant). C'est ainsi que *paideia* (éducation) est lié à pédagogie et à encyclopédie, et que *paidion* (petit garçon) est lié à page au sens de valet. Étant donné la racine *page* que les trois mots ont en commun, le page est en lien avec la page, qui à son tour est en lien avec le pays. En effet, le mot grec *paidion* (petit garçon) *donna paggio* (petit esclave) en italien, et ce, en passant par le latin *pageus*, du verbe latin *pagere* ou *pangere* (convenir, stipuler). C'est ce *pagere / pangere* qui donna *pactum*, pacte, mais aussi *panegyricus*, panégyrique. Le verbe latin *pagere / pangere*, de manière générale, veut dire : enfoncer, ficher ; planter, ensemencer ; composer, écrire (un poème) ; chanter, célébrer (en vers) ; convenir, stipuler, conclure ; promettre en mariage. Le lien avec la page se fait par le moyen de l'action de *pagere* ou *pangere*, qu'expriment *pagino* et *pagina*. *Pagino* au premier degré veut dire assembler les parties d'un navire, construire, par extension composer, écrire ; *pagina* au premier degré veut dire une vigne plantée, dessinant un rectangle, par métaphore une colonne d'écriture et une feuille de papyrus, une page. D'une certaine façon, le lien entre le pays et la page est l'enfant : lorsque l'italien crée le point de signification du mot page au sens de valet, en rattachant *paggio*, donc *pagere / pangere*, au grec *pais* et *paidion*, il découvre un autre pays (ainsi qu'une autre configuration, plus historique que rustique), qu'habite désormais moins un habitant du pays qu'un enfant du pays, dans un sens déjà presque national, et presque au sens qu'on donnera, longtemps après, à cet « enfant de la patrie » de la chanson.

Au terme de la petite promenade étymologique qui précède, une constellation de points de signification intéressants du mot pays se dessine. Pays est un mot qui rappelle l'acte de préparer la terre pour la culture, notamment en la circonscrivant dans un carré, à l'intérieur duquel a lieu le travail du paysan, et ce, dans l'intention qu'elle porte des

fruits. La page entretient un rapport avec le champ qu'on cultive, en tant qu'elle est carré de culture, et où culture a le sens très pratique de travail de construction et d'assemblage de matières, dans ce cas aussi pour qu'elle porte des fruits. À partir de la constellation du mot pays, on peut construire trois grandes figures d'écrivain : une figure d'écrivain comme paysan ou habitant du pays, proche d'un Hésiode, voué au travail de la page au sens de champ, de chantier ; une figure d'écrivain comme page ou jeune esclave placé au service de la page, presque pressentie comme une amoureuse, dans un rapport qui rappelle Dante et son « servage envers l'Amour[1] » ; une figure d'écrivain comme enfant du pays, fier héros de type hugolien, défenseur de la vierge et de l'orphelin au nom de la liberté, de l'égalité, de la fraternité, pourfendeur de « cohortes étrangères » et de « phalanges mercenaires[2] » en l'honneur de sa culture nationale. La culture de l'écriture est comparée à la construction d'un navire, c'est-à-dire que les deux procèdent par assemblage de parties, presque par montage, en tout cas de manière plus constructiviste qu'inspirée, donnant presque une assise à une contre-culture de la littérature qui n'aboutirait pas au romantisme ni à aucun idéalisme comme apex de son histoire. La culture du pays, que ce soit en tant qu'agriculture ou qu'écriture, conserve quelque chose de païen, c'est-à-dire qu'elle connote une culture

---

[1] « L'oiseau qui cherche la chaleur, a fui l'Europe, d'où l'on ne perd jamais de vue les sept étoiles glacées ; et les autres (*oiseaux*) donnent trève à leurs chants pour ne plus les faire entendre qu'au temps de la verdure, à moins que ce ne soit quand ils souffrent. Tous les animaux, gais par nature, se trouvent délivrés momentanément du servage envers l'Amour, parce que le froid amortit en eux l'Esprit (*vital*) ; tandis que le mien est toujours vivement excité par l'Amour. Car les doux pensers qu'il m'inspire ne me sont pas accordés ou enlevés par le changement des saisons ; c'est une Dame toute jeunette qui me les donne » (Dante, « Chanson I », dans Étienne Jean Delécluze, *Dante Alighieri ou la poésie amoureuse*, Tome second, Paris, Adolphe Delahays Librairie, 1854, 616 p. Récupéré le 11 septembre 2016 de https://books.google.ca/books?id=ABgJAAAAQAAJ&dq=dante+chansons+del%C3%A9cluze&hl=fr&source=gbs_navlinks_s).

[2] Expressions tirées de *La Marseillaise* : « Quoi ! des cohortes étrangères/Feraient la loi dans nos foyers !/Quoi ! ces phalanges mercenaires/Terrasseraient nos fiers guerriers ! »

du pays telle qu'elle se vivait à la campagne en des temps immémoriaux, encore réfractaires à certaines lumières de nature philosophique ou chrétienne et plus récemment scientifique. Elle est, pour cette raison, possiblement jugée rustique ou naïve, voire attardée ou hérétique, par rapport à des formes de culture disons plus catholiques ou plus modernes (je pense ici à la culture classique, issue des villes plutôt que des arrière-pays, importée des capitales étrangères dans le cas des colonies ou pays conquis).

2.11.4 Le « suffixe féodal »

Le suffixe -age, pour sa part, est rattaché à une constellation de suffixes latins : *-acus*, *-icus*, *-ticus*, *-aticus*. En bas latin, un des intérêts de ces suffixes est de donner à de nouveaux mots, créés en grande partie par des médecins, des allures de mots grecs, c'est-à-dire de leur donner un air de noblesse d'extraction (exactement comme font les fabricants de voitures aujourd'hui, quand leurs nouveaux modèles dérivent de modèles plus anciens, presque érigés au rang d'archétypes, puisque auréolés du prestige d'un certain commencement empreint de grandeur). Avec le temps, le suffixe latin *-atticus* est devenu *-adego*, *-adeo*, *-adio*, *-adje*… -age. Dans les substantifs, le suffixe -age a commencé par former des collectifs. Par exemple courage, l'ensemble des sentiments du cœur, feuillage, l'ensemble des feuilles… Dans les dérivés de verbes, il exprime d'abord le résultat collectif de l'action, par exemple lavage, tout ce qui est lavé. Puis il passe à l'idée de cause de ce résultat, donc le lavage devient l'action de laver, ayant causé tout ce qui est lavé.

Une thèse bien intéressante avancée par la philologue américaine Suzanne Fleischman[1] veut que ce suffixe, ayant connu une exceptionnelle vitalité dans la formation des mots français vers le 11e siècle, reflète l'idéologie économique et déjà extrêmement gestionnaire caractéristique du féodalisme, au point qu'elle le nomme le « suffixe féodal ». Cristallisé dans les trois lettres du suffixe tel un moucheron dans un fragment d'ambre se serait conservé un esprit (une âme), celui d'un monde très semblable à un pays des temps homériques, dont les habitants (les paysans) étaient de plus en plus efficacement soumis à une rationalisation de leurs activités économiques, donc de plus en plus efficacement exploités, notamment lors du prélèvement des taxes, selon le système social entre esclavagisme et capitalisme tel que le marxisme a défini le féodalisme. C'est ce grandissant « dépaysement », au sens de mouvement de déterritorialisation (presque de délocalisation) depuis le « pays » vers de nouveaux modes d'habitation, à la fois plus sophistiqués et plus déconnectés du « bâtir pour habiter et non le contraire » au sens heidegerrien (par exemple la « nation », l'« État », la « république », la « fédération »), que conserverait jusqu'à aujourd'hui dans l'ambre de ses trois lettres ce « suffixe féodal ».

2.11.5 Les opérateurs totémiques

Le mot pays : opérateur totémique qui permet de passer de l'ancien temps au nouveau monde, mais par la même occasion, de revenir sur nos pas et de rentrer « au pays », par exemple pour y méditer un peu en contemplant la vue, dans l'espoir de « toucher le paysage ».

---

[1] Suzanne Fleischman, *Cultural and Linguistic Factors in Word Formation : An Integrated Approach to the Development of the Suffix "-age"*, Berkeley, University of California Press, 1976, 460 p.

Le suffixe –age : point de signification d'un nouveau monde en train de devenir de jour en jour plus abstrait, doté d'une intelligence de plus en plus stratégique et de moins en moins tactique (pour reprendre certaines idées de Michel de Certeau), capable de comprendre ensemble et en une seule fois ce qui a paru si longtemps si séparé, presque impossible à ramasser dans le temps de le dire, par exemple le temps de s'écrier comme une sorte de Hamlet de la poésie contemporaine : « Courage feuillage ! »

La combinaison des deux parties, pays + -age : métaphoriquement, elle résulte en une sorte d'action spirituelle où franchissant la porte du suffixe –age, on entre dans la problématique d'une grandissante crise de notre habitation terrestre, alors qu'on traverse la désormais inhabitable pièce du mot pays, pour reprendre notre souffle à la fenêtre qui ouvre sur le paysage. Quoi qu'il y ait par-delà cette fenêtre, que ce soit arbres, prairie, lac, ou encore boulevards, voitures, gratte-ciel, une émouvante immobilité y règne, qui nous rassure, et semble nous redonner automatiquement le goût du monde et de la vie. Simplement, on y respire en regardant loin, quelque chose d'extrêmement familier et apaisant, par lequel nous sommes enfin touchés. Tout à coup, les choses semblent moins compliquées : le temps fraîchit ou non, il y a ou non des nuages, le soleil monte ou descend. Pour un peu, on sortirait cueillir des fleurs.

Au terme de cette méditative promenade, d'autant plus idiote qu'elle était sans itinéraire précis ni destination prévue, voilà le paysage, « quasi-sujet » (Mikel Dufrenne) idiot en son genre : il ne demande rien, il laisse être les choses telles qu'elles sont. Habiter là ne serait pas très différent de devenir une statue dans un parc. Comme les paysans, les statues sont avares de paroles, comme les gens du pays, elles racontent des histoires. Une de mes préférées est celle d'une habitation terrestre pacifiée comme un paysage. J'ai oublié d'écrire plus tôt que le mot pays possédait la même étymologie que le mot paix. Le plus important est souvent ce qu'on oublie d'écrire, ou qu'on écrit en dernier, comme si ces méditations se terminaient comme la journée, par un coucher de soleil.

2.11.6 Je regarde le coucher de soleil par la fenêtre

Le paysage, donc, comme occasion de pacification de notre habitation terrestre. Comme retour à l'équilibre. Exactement comme certains poèmes. Par exemple celui-ci, écrit au pays entre deux grandes guerres par Jean Aubert Loranger :

> JE REGARDE DEHORS PAR LA FENÊTRE.
> J'appuie des deux mains et du front sur la vitre.
> Ainsi, je touche le paysage,
> Je touche ce que je vois,
> Ce que je vois donne l'équilibre
> À tout mon être qui s'y appuie[1].

---

[1] Jean Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 29.

CONCLUSION

Méthode pour créer une forme de pensée

La présente recherche a voulu créer une *forme de pensée*. Le défi était de trouver pour la réflexion théorique, comme pour un poème, une forme et un fond concordants. À cet effet, l'exemple de Lukács – celui de Platon qui crée en même temps la pensée dialectique et la forme du dialogue philosophique – est on ne peut plus éloquent. Cet exemple montre également la difficulté de l'exercice. Sans ambitionner de réaliser une forme de pensée aussi majeure que celle de Platon, j'avais en tête en écrivant cette thèse-essai de tenter, sur un mode plus mineur, l'expérience d'une création semblable. La forme et le fond devant s'assortir, l'organisation de la pensée ne pouvait préexister à la matière à réflexion, les deux devaient prendre forme ensemble. Pour y arriver, j'ai concentré mon attention sur la figure de l'idiot. Plutôt que de focaliser mes efforts sur la formulation d'une problématique, que je tenterais d'énoncer le plus clairement possible, afin de mettre en branle la recherche, je me suis attardée au « génie du lieu » (Michel Butor), c'est-à-dire que je me suis laissé guider par la figure de l'idiot. C'est à la faveur de cette figure que sont apparues les problématiques philosophiques et théoriques de ma recherche : celle de l'idiotie du réel suivant Clément Rosset ; celle d'un empirisme transcendantal suivant Gilles Deleuze ; celle de l'essai comme forme suivant Lukács et Adorno ; celle de l'essai comme forme en milieu universitaire suivant Lapierre.

Problème de reterritorialisation

Une pareille méthode de travail réflexif diffère de la méthode plus classique, inaugurée par la formulation d'une problématique et le choix d'un corpus permettant de débattre de cette dernière. Mais comment arriver à créer une forme de pensée nouvelle tout en suivant une méthode standard ? Pour inventer une forme de pensée, je n'avais pas le choix d'inscrire ma réflexion dans une démarche innovatrice. Il n'est pas rare qu'un récit de fiction commence par une figure augurale, un personnage annonciateur. Ce genre de personnage a quelque chose de germinal, il contient en puissance le récit à venir. Reterritorialisé dans une réflexion théorique, pourquoi ce personnage ne remplirait-il pas la même fonction annonciatrice ? Mise à l'essai dans ma recherche, la méthode de la figure augurale s'est avérée efficace pour soustraire ma réflexion à une forme convenue tout en lui insufflant une cohésion. La figure augurale, dans ce cas-ci celle de l'idiot, en permettant à mon travail réflexif de commencer autrement, a facilité la création d'une forme de pensée singulière. Pour la pensée en germe, la figure jouait le rôle d'une ouverture, ce morceau d'orchestre joué à rideau fermé avant que le spectacle commence. Dès l'ouverture du spectacle musical, quelque chose s'annonce de la mise en scène qui viendra, on en saisit l'esprit, on en devine la mesure. L'ouverture au moyen de la figure de l'idiot fit le même effet pour ma pensée. Toutefois, cette dernière ne savait encore rien de sa forme, je peux même dire qu'elle n'existait qu'en tant que possibilité de pensée. La deuxième méthode que j'ai privilégiée fut donc celle de l'écriture même. Pour arriver à déplier ma forme de pensée à partir de la figure augurale de l'idiot, et des problématiques qu'elle contenait en germe, j'ai dû expérimenter mainte forme d'écriture jusqu'à ce qu'une d'elles fonctionne *dans la langue de l'idiot*. Cela veut dire que la forme même de l'écriture devait correspondre aux problématiques inhérentes à la figure augurale. C'est l'organisation de la pensée suivant un modèle de constellation qui se révéla la plus appropriée à ces problématiques.

La démarche de la constellation

La forme de la constellation procède d'une démarche impliquant l'assemblage de fragments trouvés, comme dans un tableau cubiste. Il s'agit d'un mode d'organisation de la pensée, mis de l'avant par Adorno, qui modélise la critique de la pensée raisonnante. La pensée ne progresse pas de manière linéaire dans une constellation, elle fonctionne comme une nappe (mot qui désigne aussi une sorte de filet de pêche) qu'on lance pour *prendre* des idées, plutôt que comme une opération de rationalisation visant l'alignement des idées sur un objectif escompté. La constellation implique une démarche critique de la réflexion théorique puisque celle-ci refuse de faire usage de ses automatismes habituels. La réflexion choisit préférablement de casser le moule de sa forme d'organisation convenue, en s'arrangeant des fragments qui lui restent, qu'elle assemble par connectivité. Parce que cette démarche d'écriture donnait lieu à des singularités réflexives, elle s'harmonisait à merveille avec les problématiques impliquées par la figure de l'idiot. Si la composition architectonique de l'ensemble de mes réflexions a évolué en constellation, le travail réflexif a tôt fait de conduire à la méditation théorique. Le genre de la méditation présentait un intérêt pour le rapprochement qu'il permettait avec le *zazen*, pratique à laquelle je m'intéresse depuis de nombreuses années. Le *zazen* est la forme la plus minimaliste de méditation bouddhiste vu qu'elle se résume à des séances plus ou moins longues de respiration profonde pendant lesquelles on essaie de ne penser à rien. Le bouddhisme zen n'accorde aucune valeur métaphysique à cette pratique : il s'agit concrètement pour l'individu de respirer pour ne plus penser, de manière à atteindre une forme de dépersonnalisation qui lui permet de réintégrer tout aussi concrètement une sorte d'entièreté dont il participe naturellement et dont la pensée tend à le séparer. Procéder par méditations pour faire avancer ma recherche a placé la respiration au centre du travail de la réflexion. La réflexion a trouvé ainsi sa forme particulière, que je qualifierais de presque chantée. Chaque méditation de la constellation fut écrite comme s'il s'agissait d'une séance de *zazen*. La réflexion ne venait donc pas uniquement de

ma tête, elle venait de mon corps en train de respirer, ce qui lui donna un long souffle. L'expiration est très importante pour la pratique de la respiration méditative, et c'est en surfant sur une longue expiration que les chants des moines bouddhistes s'effectuent. Les méditations se sont effectuées de la même manière, à l'unisson des longues expirations des réflexions méditatives.

Création en considération de l'événement d'une force

Ma pratique créatrice m'a enseigné que la forme vient toujours de *dehors*. Le mot dehors pointe en direction de Deleuze et de son idée d'un créateur trouant l'ombrelle sous laquelle se réfugient les hommes pour habiter le monde d'après une quelconque doxa. Trouer l'ombrelle de la doxa est indispensable à la création, car c'est la seule façon pour le créateur d'entrer en contact avec les forces que le monde peut recueillir pour résoudre des problématiques insolubles autrement. Autrement dit, la forme est une force, et pour la rencontrer, il faut que le créateur sorte de la planification doxique de la pensée pour retrouver une sorte de pensée sauvage, encore capable d'accueillir l'événement d'une force. C'est la raison pour laquelle la forme est considérée comme un *événement*, quelque chose qui arrive au créateur. Dès lors, les événements arrivent de *dehors*, c'est-à-dire du lieu des forces. Quand l'écriture prend forme, c'est comme si elle se remplit d'une force qui s'empare d'elle, pour qu'elle l'interprète, comme font les figures et les situations dans un de nos rêves. C'est dans le cadre d'une théorie de la création comme *appel de force* (comme on dit un appel d'air) que mon écriture réflexive a progressé. Comme pour la poésie, il s'agissait de déplier, morceau d'écriture par morceau d'écriture, le monde auquel la force appartenait. C'est ainsi que ma forme d'écriture est devenue une problématique en elle-même, en faisant signe en direction d'une force, qui à la fois manque à notre monde et rend possible pour notre monde une ouverture par laquelle s'entrevoient certaines nouvelles possibilités. Aussi la forme vint-elle de la force et non le contraire. Il n'y eut pas pour ma recherche d'abord une

forme, ensuite une force qu'elle incarnait. C'est l'inverse qui est vrai : d'abord arriva l'événement de la force, que personnifia d'une manière presque allégorique la figure de l'idiot ; puis à mesure que je m'essayais à trouver une écriture pertinente à cette figure et aux problématiques philosophiques et théoriques qu'elle impliquait, la forme même de l'écriture advint, assortie à une problématique littéraire qui lui correspondait et que j'appellerais celle d'une forme-force. En plus d'évoquer la théorie de la création deleuzienne, cette approche de l'écriture en tant que mise en forme de forces évoque ce que Lukács explique de l'essai comme forme. Toutefois, Lukács fait plutôt référence à une âme que la forme parvient à exprimer si l'écriture descend jusqu'au fond des choses et touche à ce qu'il nomme leur essence. Pour mon projet, je n'ai pas complètement fermé la porte à l'interprétation de Lukács, malgré son caractère romantique et quelque peu essentialisant. L'essence dont parle Lukács ne se trouve pas nécessairement hors du monde, elle n'appartient pas forcément à une catégorie à part. L'âme, dans une perspective plus immanentiste, devient matérielle, comme quand on parle de l'âme d'un violon ou d'un fusil. La même chose peut être dite de l'essence : pour ma recherche, à cause de son parti pris immanentiste, le mot prend une valeur plus spécifique que générique. L'essence réfère moins à la quiddité d'une chose qu'à son existence, comme quand il est question d'une huile essentielle ou d'essences en parlant d'arbres.

Recherche pour une nature naturée

On peut croire que ma recherche s'inscrit dans une perspective matérialiste. Il serait plus juste de dire qu'elle se place dans une perspective immanentiste. L'immanentisme qu'elle défend est radical, c'est-à-dire qu'elle refuse explicitement toute quête de la transcendance. Cette posture n'est pas si fréquente en théorie de la création, la posture la plus fréquente étant sous influence phénoménologique et consistant dans un mélange un peu flou d'immanence et de transcendance. Ma recherche a voulu mettre de l'avant

l'idiotie du réel telle que Clément Rosset la définit : le réel est absolument sans double et absolument insignifiant ; aussi n'y a-t-il pas de délire d'interprétation puisque toute interprétation est un délire (Clément Rosset). Cette perspective philosophique a pour conséquence un nihilisme intransigeant, mais qui diffère grandement de celui auquel l'existentialisme a pu nous habituer. Proche du bouddhisme, proche de Nietzsche aussi, le nihilisme de Rosset devient l'occasion d'un lâcher-prise métaphysique salutaire, qui donne à voir la nécessité d'une alliance avec le réel plutôt que celle d'une transcendance du réel. Sans un accueil aussi inconditionnel du réel, il est impossible d'accéder à ce que Rosset nomme « la force majeure », celle de la joie. Le postulat d'immanence radicale de Deleuze va dans le même sens. L'objectif de la philosophie n'est pas d'aiguiser la conscience d'un défaut d'être, mais plutôt d'affirmer le principe d'un désir qui ne manque de rien. Un autre objectif de ma recherche étant l'élaboration d'une poétique, j'aspirais à camper ma démarche créatrice dans une position éthique claire et cohérente. La poétique de l'Idiot que ma recherche a permis de mettre au jour a rempli cet objectif. La figure de l'idiot telle qu'elle a trouvé à se déplier dans ma thèse-essai plaide pour une éthique de la joie dans un accueil inconditionnel du réel. Dans cette perspective, rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme (Antoine Lavoisier), c'est-à-dire que ma recherche a démontré qu'un constructivisme éclairé et satisfait peut s'appliquer à la théorie de la création en général, et présider à ma propre création en tant que poétique plus personnelle.

Comment conclure une constellation ?

Enfin, je pense que conclure une constellation, c'est comme conclure un tableau : le peintre recule de quelques pas, puis il regarde ce que ça *donne*. Pour que son tableau soit terminé, le peintre se demande si les éléments forment un tout cohérent, qui réussit à dire quelque chose. Le tableau n'a donc pas besoin d'être figuratif, le résultat a juste besoin d'être « heureux » et de permettre à quelque chose qui était sans voix de trouver

une voix. Ce quelque chose que le tableau *exprime* possède son propre langage, ce qui n'empêche personne de comprendre moyennant une collaboration active et peut-être aussi une attention bienveillante. C'est ainsi que j'ai envie de conclure ma constellation. À la manière d'un peintre devant un tableau qu'il considère terminé, et qui se dit : maintenant, quel nouveau tableau vais-je essayer de peindre ?

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Theodor. *Dialectique négative*, Traduction de Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renaut et Dagmar Trousson [1978], Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001 [1966], 533 p.

ADORNO, Theodor. *Notes sur la littérature*, Traduction de Sibylle Muller [1984], Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1999 [1958], 438 p.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer IV, 2 : L'usage des corps*, Traduction de Joël Gayraud [2015], Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2015 [2014], 400 p.

AMÉRY, Jean. *Charles Bovary, médecin de campagne : Portrait d'un homme simple*, Traduction de Françoise Wuilmart [1991], Arles, Actes Sud, 1991, 196 p.

AQUIN, Hubert. *Trou de mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1968], 346 p.

ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.). *Le dictionnaire du littéraire*, [3e éd. aug.], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010 [2002], 806 p.

ARTAUD, Antonin. *Héliogabale ou L'anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1979 [1934], 154 p.

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964 [1938], 251 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, Traduction d'Isabelle Kolitcheff [1970], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1970 [1929], 366 p.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, 285 p.

BARTHES, Roland. *Comment vivre ensemble : cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2002, 244 p.

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972 [1953], 187 p.

BARTHES, Roland. *L'empire des signes*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2014 [1970], 153 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Garnier Frères, 1962 [1868], 958 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Mille et une nuits, 2010 [1863], 100 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*, Paris, Librio, coll. « Texte intégral », 2009 [1857], 157 p.

BECKETT, Samuel. *L'innommable*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2004 [1953], 212 p.

BECKETT, Samuel. *Malone meurt*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2004 [1951], 190 p.

BECKETT, Samuel. *Molloy*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1982 [1951], 273 p.

BECKETT, Samuel. *Têtes mortes*, Paris, Minuit, 1972 [1966], 76 p.

BECKETT, Samuel. *Watt*, Paris, Minuit, 1968 [1953], 267 p.

BENJAMIN, Walter. *Essais I : 1922-1934*, Traduction de Maurice Gandillac [1971], Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1983 [1924-1934], 431 p.

BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand*, Traduction de Sibylle Muller [1985], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2000 [1928], 264 p.

BESSIÈRE, Jean, Eva KUSHNER, Roland MORTIER et Jean WEISGERBER (dir.). *Histoire des poétiques*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Puf fondamental », 1997, 493 p.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988 [1955], 376 p.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986 [1959], 340 p.

BORDUAS, Paul-Émile. *Refus global & Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, coll. « Projections libérantes », 1977, 153 p.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1998 [1992], 567 p.

BOURDIEU, Pierre, Jean-Claude CHAMBOREDON et Jean-Claude PASSERON. *Le métier de sociologue : préalables épistémologiques*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 2005 [1968], 357 p.

BROSSARD, Nicole. *Le centre blanc : poèmes 1965-1975*, Montréal, L'Hexagone, 1978, 422 p.

CAMUS, Albert. *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1958], 84 p.

CARVALHO DE MAGALHAES, Roberto. *Le petit livre du grand art*, Paris, Gründ, coll. « Cubalire », 2005, 976 p.

CHARBONNIER, Sébastien. *Deleuze pédagogue : la fonction transcendantale de l'apprentissage et du problème*, Paris, L'Harmattan, coll. « Pédagogie : crises, mémoires, repères », 2009, 232 p.

CHELEBOURG, Christian. *L'imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, coll. « Nathan université », 2000, 192 p.

CIORAN, Emil. *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987 [1973], 243 p.

CIORAN, Emil. *Exercices d'admiration : essais et portraits*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1986, 213 p.

COHEN, Joseph et Gérard BENSUSSAN (dir.). *Heidegger : le danger et la promesse*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2006, 410 p.

COLLOT, Michel. *La matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, 334 p.

COMETTI, Jean-Pierre. *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010, 436 p.

CORBIN, Henry. « Le temps d'Eranos », dans Christian Jambet (dir.), *L'Herne : Henry Corbin*, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 1981, 360 p.

DÄLLENBACH, Lucien. *Mosaïques : Un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Seuil, coll. « Essais littéraires », 2001, 192 p.

DANTE. *Œuvres complètes*, Traduction d'André Pézard [1965], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965 [1292-1320], 1851 p.

DELEUZE, Gilles. *Deux régimes de fous : textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003, 383 p.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, 378 p.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, 391 p.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, 470 p.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1991, 206 p.

DESCARGUES, Pierre. *Van Gogh*, Paris, Cercle d'Art, coll. « Points cardinaux », 1990 [1975], 45 p.

DESCARTES, René. *Méditations métaphysiques. Objections et réponses*, Paris, Flammarion, coll. « GF Philosophie », 2011 [1641], 578 p.

DESHOULIÈRES, Valérie. *Le don d'idiotie : entre éthique et secret depuis Dostoïevski*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2003, 402 p.

DUBOIS, Jean, Henri MITTERAND et Albert DAUZAT. *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, coll. « Les grands dictionnaires Larousse », 2011, 1254 p.

DUMONT, François. *Approches de l'essai*, Montréal, Nota bene, coll. « Visées critiques », 2003, 276 p.

DURAS, Marguerite. *Les petits chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [1953], 220 p.

ÉLUARD, Paul. *Facile*, Photographies de Man Ray, Paris, La Bibliothèque des Introuvables, 2004 [1935], [s. p.]

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Le livre de poche, coll. « Les classiques de poche », 1999 [1881], 474 p.

FLEISCHMAN, Suzanne. *Cultural and Linguistic Factors in Word Formation : An Integrated Approach to the Development of the Suffix "–age"*, Berkeley, University of California Press, 1976, 460 p.

FONDANE, Benjamin. *Faux traité d'esthétique : essai sur la crise de réalité*, Paris, Paris-Méditerranée, 1998 [1938], 149 p.

FONDANE, Benjamin. *Le mal des fantômes, précédé de Paysages*, Paris/Toulouse, Paris-Méditerranée/L'Ether vague, 1996 [1944], 385 p.

FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1971, 81 p.

GADOFFRE, Gilbert, Robert ELLRODT et Jean-Michel MAULPOIX (dir.). *L'acte créateur*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, 282 p.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys. *Poésies complètes. Regards et jeux dans l'espace. Les solitudes*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1969, 226 p.

GENETTE, Gérard. *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976 [1966], 265 p.

GENETTE, Gérard. *Métalepse : De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Essais littéraires », 2004, 144 p.

GIDE, André. *Romans. Récits et soties. Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, 1614 p.

GIDE, André. *Le retour de l'enfant prodigue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978 [1912], 182 p.

GLASERSFELD, Ernst von. « Pourquoi le constructivisme doit-il être radical ? », dans Philippe Jonnaert et Domenico Masciotra (dir.), *Constructivisme. Choix contemporains : hommage à Ernst von Glasersfeld*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, 323 p.

GŒLZER, Henri. *Dictionnaire latin-français*, Paris, Flammarion, coll. « Dictionnaire GF », 1966, 691 p.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Écrits sur l'art*, Traduction de Jean-Marie Schaeffer [1983], Paris, Flammarion, coll. « GF-Littérature et civilisation », 1996, 342 p.

HAMON, Philippe. *Texte et idéologie : Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1984, 227 p.

HANDKE, Peter. *Le poids du monde*, Traduction de Georges-Arthur Goldschmidt [1980], Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1980, 324 p.

HARTMANN, Pierre. *Du sublime : de Boileau à Schiller*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997, 189 p.

HÉBERT, François. *Dans le noir du poème : Les aléas de la transcendance*, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2007, 214 p.

HEIDEGGER, Martin. *Approche de Hölderlin*, Traduction de Henry Corbin, Michel Deguy, Françoise Fédier et Jean Launay [1962], Paris, Gallimard, coll. « Classiques de la philosophie », 1962, 194 p.

HEIDEGGER, Martin. *Les hymnes de Hölderlin : La Germanie et Le Rhin*, Traduction de François Fédier et Julien Hervier [1988], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1988 [1935], 285 p.

HEIDEGGER, Martin. *Lettre sur l'humanisme*, Traduction de Roger Munier [1957], Paris, Aubier-Montaigne, 1957 [1947], 188 p.

HEINICH, Nathalie. *Être écrivain : création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000, 367 p.

HEINICH, Nathalie et Jean-Marie SCHAEFFER. *Art, création, fiction : entre philosophie et sociologie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Art », 2004, 217 p.

HERSCH, Jeanne. *L'étonnement philosophique : une histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, 460 p.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Œuvres*, Traduction de Michel Deguy, André Du Bouchet, François Fédier, Philippe Jaccottet, Denise Naville, Gustave Roud, Robert Rovini et Jean Tardieu [1967], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967 [1784-1843], 1266 p.

HORACE. *Odes. Épodes, Chant séculaire*, Traduction de Jean Mayer [2006], Paris, La Différence, coll. « Minos », 2006, 479 p.

HUGO, Victor. *Les misérables*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2017, 1344 p.

IKKYÛ, Sôjun. *Nuages fous*, Traduction Maryse et Masumi Shibata [1991], Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1991 [1480], 211 p.

JACCOTTET, Philippe. *Poésie (1946-1967)*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1971, 190 p.

JAMES, William. *The Writings of William James*, Sous la direction de John J. Mcdermott, New York, New York Modern Library, 1968, 858 p.

JARRETY, Michel. *La poétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2003, 127 p.

JASPERS, Karl. *Origine et sens de l'histoire*, Traduction de Hélène Naef [1954], Paris, Plon, 1954 [1949], 359 p.

JONAS, Hans. *Le principe responsabilité*, Traduction de Jean Greisch [1990], Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2013 [1979], 470 p.

JONNAERT, Philippe et Domenico MASCIOTRA (dir.). *Constructivisme. Choix contemporains : hommage à Ernst von Glasersfeld*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, 323 p.

JOUANNAIS, Jean-Yves. *L'idiotie : art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux-Arts Magazine/Livres, 2003, 280 p.

KANT, Emmanuel. *Œuvres philosophiques*, Tome II, Traduction de Ferdinand Alquié, Alexandre J.-L. Delamarre, Victor Delbos, Jean Ferrari, Luc Ferry, François de Gandt, Pierre Jalabert, Jean-René Ladmiral, Marc de Launay, Bernard Lortholary, François Marty, Joëlle et Olivier Masson, Alexis Philonenko, Alain Renaut, Jacques Rivelaygue, Jean-Marie Vaysse, Heinz Wismann et Sylvain Zac [1985], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985 [1783-1791], 1632 p.

KIERKEGAARD, Sören. *Miettes philosophiques. Le concept de l'angoisse. Traité du désespoir*, Traduction de Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau [1948, 1935, 1949], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990 [1844, 1844, 1849], 501 p.

KÔBÔ, Abe. *La femme des sables*, Traduction de Georges Bonneau [1967], Paris, Stock/Le livre de poche, coll. « Biblio », 1990 [1962], 300 p.

LACHAPELLE, Louise. *La clôture et la faille*, Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001, 290 p.

LAPIERRE, René. *L'entretien du désespoir*, Montréal, Les Herbes rouges, 2001, 106 p.

LARRE, David. « Nicolas de Cues : le problème de l'éternité du monde, entre contradictions et coïncidence des opposés », dans David Larre (dir.), *Nicolas de Cues, penseur et artisan de l'unité : conjectures, concorde, coïncidence des opposés*, Lyon, Ens Éditions, 2005, 174 p.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal, suivi de La monadologie*, Traduction d'André Bellessort [1934], Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Bibliothèque philosophique », 1962 [1710], 522 p.

LORANGER, Jean Aubert. *Signets et autres poèmes*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Five O'Clock », 2001, 107 p.

LUCRÈCE. *De la nature*, Traduction de Henri Clouard [1931], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1991, 243 p.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, 1659 p.

MALRAUX, André. *Les noyers de l'Altenburg*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1948], 256 p.

MAULPOIX, Jean-Michel. *Le poète perplexe*, Paris, Librairie José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2001, 376 p.

MELVILLE, Herman. *Bartleby le scribe*, Traduction de Pierre Leyris [1945], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1853], 98 p.

MESCHONNIC, Henri. *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, coll. « Verdier poche », 2001, 317 p.

MESCHONNIC, Henri. *Les états de la poétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Puf écriture », 1985, 284 p.

MORTIER, Raoul *et al. Dictionnaire encyclopédique Quillet*, Paris, Librairie Aristide Quillet, 1986 [1977], 7763 p.

MUSSET, Alfred de. *Premières poésies. Poésies nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1976 [1829-1835], 478 p.

NEPVEU, Pierre. *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], 241 p.

NERVAL, Gérard de. *Les filles du feu. Chimères. Sonnets manuscrits*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2011 [1854], 429 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le crépuscule des idoles, suivi de Le cas Wagner*, Traduction de Henri Albert [1888], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, 250 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le gai savoir*, Traduction de Pierre Klossowski [1954], Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1977, 439 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humain, trop humain I*, Traduction de Robert Rovini [1968], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988, 363 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Œuvres philosophiques complètes V : Le gai savoir, suivi de Fragments posthumes (Été 1881-Été 1882)*, Traduction de Pierre Klossowski [1954], Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1967 [1882], 696 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le nihilisme européen*, Traduction de Henri Albert [1903], Paris, Fayard, coll. « Mille et une nuits », 2011 [c1880], 134 p.

NOVARINA, Valère. *Le discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 2001 [1987], 327 p.

PESSOA, Fernando. *Fragments d'un voyage immobile*, Traduction de Rémy Hourcade [1990], Paris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Rivages », 1990, 126 p.

PESSOA, Fernando. *Le gardeur de troupeaux et les autres poèmes d'Alberto Caeiro avec Poésies d'Alvaro de Campos*, Traduction d'Armand Guibert [1960, 1944], Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1987 [1946, 1944], 274 p.

PLATON. *La république*, Traduction de Georges Leroux [2002], Paris, Flammarion, coll. « GF », 2002, 801 p.

RACINE, Jean. *Phèdre*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000 [1677], 222 p.

RILKE, Rainer Maria. *Lettres à un jeune poète*, Traduction de Bernard Grasset et Rainer Biemel [1937], Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 2002, 120 p.

RILKE, Rainer Maria. *Prose. Œuvres I*, Traduction de Maurice Betz, Louis Desportes, Bernard Grasset, Jacqies Legrand et Hélène Zylberberg [1966], Paris, Seuil, 1966, 715 p.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1973 [1891, 1873, 1895], 295 p.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2013 [1963], 192 p.

ROBERT, Dominique. « Le retour de l'idiot : Loranger revient en ville », dans Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.), *Loranger soudain*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2011, 153 p.

ROBERT, Dominique. « Méditations pour toucher le paysage », dans Vincent Lambert (dir.), « Paysages illimités », *Québec français*, nº 169, 2013, 136 p.

ROSSET, Clément. *Impressions fugitives*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004, 80 p.

ROSSET, Clément. *La force majeure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, 105 p.

ROSSET, Clément. *Logique du pire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige Grands textes », 1971, 180 p.

ROSSET, Clément. *Le réel : traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1978, 155 p.

RUBY, Christian. « La revendication moderne : inutile et incertaine ? », *Histoire et Anthropologie*, nº 20, 2000, 272 p.

SARTRE, Jean-Paul. *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1986, 170 p.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987 [1948], 307 p.

SASSO, Robert et Arnaud VILLANI (dir.). *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Nice, Les Cahiers de Noesis, septembre 2003, 370 p.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze : l'empirisme transcendantal*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 2009, 438 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Confluences », 2009, 48 p.

SCHILLER, Friedrich. *De la poésie naïve et sentimentale*, Traduction de Sylvain Fort [2002], Paris, L'Arche, coll. « Tête-à-tête », 2002 [1795], 112 p.

SCHILLER, Friedrich. *Poésie naïve et poésie sentimentale*, Traduction de Robert Leroux [1947], Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Bilingue des classiques étrangers », 1947 [1795], 313 p.

SCHLÜPMANN, Heide. « Détective de cinéma et constructeur d'esthétique : Kracauer et Adorno », dans Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix (dir.), *Culture de masse et modernité*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Philia », 2001, 281 p.

SERRES, Michel. *Hermès III : La traduction*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1974, 272 p.

SOPHOCLE. *Tragédies*, Traduction de Paul Mazon [1962], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973, 434 p.

ST-ARNAUD, Yves. *Connaître par l'action*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, coll. « Intervenir », 1992, 111 p.

SUÉTONE. *Vies des douze Césars*, Traduction de Henri Ailloud [1931-1932], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1975, 497 p.

TAINE, Hyppolyte. *Les origines de la France contemporaine,* Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2011 [1875-1893], 1792 p.

TCHEKHOV, Anton. *Théâtre complet I : La mouette. Ce fou de Platonov. Ivanov. Les trois sœurs*, Traduction de Génia Cannac, Nina Gourfinkel, Jacques Mauclair, Georges Perros et Pol Quentin [1958, 1960], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973, 692 p.

THÉLOT, Jérôme. *Jérôme Thélot commente* L'idiot *de Dostoïevski*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2008, 240 p.

TOLSTOÏ, Léon. *Guerre et Paix*, tome 1, Traduction d'Élizabeth Guertik [1950], Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de poche », 1972 [1865-1869], 795 p.

TOLSTOÏ, Léon. *La mort d'Ivan Ilitch*, Traduction de Boris de Schloetzer [1927], Paris, Temps & Périodes, coll. « Classica », 2009 [1886], 125 p.

VALÉRY, Paul. *Œuvres, Tome I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, 1427 p.

VÉDRINE, Hélène. *Le sujet éclaté*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 2000, 188 p.

VERLAINE, Paul. *Poèmes saturniens. Confessions*, Paris, Flammarion, coll. « GF», 1977 [1866], 245 p.

WATTS, Alan. *Le bouddhisme zen*, Traduction de Pierre Berlot [1960], Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1969 [1956], 228 p.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Leçons et conversations*, Traduction de Jacques Fauve [1971], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992 [1966], 186 p.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus, suivi de Investigations philosophiques*, Traduction de Pierre Klossowski [1961], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001 [1921, 1953], 364 p.

WEBOGRAPHIE

ABENSOUR, Miguel. « Adorno, Theodor Wiesengrund (1903-1969) », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 27 août 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/theodor-wiesengrund-adorno/.

ARMENGAUD, Françoise. « Essence, *philosophie* », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/essence-philosophie/.

BARTHES, Roland. « Ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, vol. 16, n° 1, 1970, p. 172-223. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1236.

BARTHES, Roland. *Le grain de la voix : entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, 344 p. Récupéré le 3 janvier 2017 de http://banq.pretnumerique.ca/accueil/isbn/9782021069822.

BLONDIN, Marc. Compte rendu du livre d'Eileen John et Dominic McIver Lopes (dir.), *Philosophy of Literature. Contemporary and Classic Readings : An Anthology*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique*, vol. 11, été 2005. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://www.uqtr.ca/AE/Vol_11/recension/blondin.html.

CLAIR, Pierre. « Esprit, philosophie », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/esprit-philosophie/.

COMPAGNON, Antoine. « Onzième leçon : l'illusion de l'intention », Cours de M. Antoine Compagnon, *Théorie de la littérature. Qu'est-ce qu'un auteur ?* Récupéré le 27 août 2016 de http://www.fabula.org/compagnon/auteur11.php.

DANTE. « L'enfer », *La divine comédie*, Traduction de Louis Ratisbonne [1852], Paris, Michel Lévy frères, 1859, 484 p. Récupéré le 11 septembre 2016 de http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54480899/f498.item.r=Il%20est%20dedans%20l'ab%C3%AEme%20un%20lieu.zoom.

DELÉCLUZE, Étienne Jean. *Dante Alighieri ou la poésie amoureuse*, Tome second, Paris, Adolphe Delahays Librairie, 1854, 616 p. Récupéré le 11 septembre 2016 de https://books.google.ca/books?id=ABgJAAAAQAAJ&dq=dante+chansons+del%C3%A9cluze&hl=fr&source=gbs_navlinks_s.

DELEDALLE, Gérard. « Pragmatisme », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 18 septembre 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/pragmatisme/#c_5.

DELEUZE, Gilles. « 1-10/11/1981-1 », Cours transcrit par Fanny Douarche, *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, Université de Paris 8. Récupéré le 5 août 2016 de http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=17.

DELEUZE, Gilles. « 4- 01/12/1981-2 », Cours transcrit par Mohammed Salah, *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, Université de Paris 8. Récupéré le 5 août 2016 de http://www2.univparis8.fr/deleuze/article.php3?id_article=73.

DELEUZE, Gilles. « La taverne », Cours donné à Vincennes-Saint-Denis, *Les cours de Gilles Deleuze*, 24/02/1987. Récupéré le 11 septembre 2016 de https://www.webdeleuze.com/textes/139.

DELEUZE, Gilles. « Les aspects du temps ; La lumière ; Bergson ; Le mouvement ; Kant ; Le sublime dynamique », Cours donné à Vincennes-Saint-Denis, *Les cours de Gilles Deleuze*, 12/04/1983. Récupéré le 5 août 2016 de https://www.webdeleuze.com/textes/72.

DELEUZE, Gilles. *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, Communication présentée aux Mardis de la fondation Femis, 87/05/17. Récupéré le 5 janvier 2017 de https://www.webdeleuze.com/textes/134.

DION, Robert et Frances FORTIER. « L'esthétisation de la parole critique : lieu commun, rupture épistémique ou dérive ? », *Études françaises*, vol. 36, no 1, 2000, p. 165-177. Récupéré le 27 août 2016 de http://www.erudit.org/revue/etudfr/2000/v36/n1/index.html.

DUMOUCHEL, Daniel. « La théorie kantienne du génie dans l'esthétique des Lumières », *Horizons philosophiques*, vol. 4, nº 1, 1993, p. 77-89. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://www.erudit.org/revue/hphi/1993/v4/n1/800934ar.pdf.

FOUCAUD, Hélène de. *Courbet et Proudhon. Art social et discours socialiste*, Mémoire de recherche, Toulouse, Institut d'études politiques de Toulouse, 2010, 60 p. Récupéré le 25 septembre 2016 dehttp://memoires.sciencespotoulouse.fr/uploads/memoires/2010/memoire_DE%20FOUCAUD%20ET%20D'AURE-HELENE.pdf.

FOUTRIER, Pascale. « L'écrivain singulier », Compte rendu du livre de Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000, [s. d.]. Récupéré le 4 janvier 2017 de http://www.fabula.org.

GELDOF, Koenrad. « Modernité, excès, littérature : une lecture contrastive de Michel Foucault et de Stephen Greenbalt », *Littérature*, vol. 3, nº 151, 2008, p. 90-110. Récupéré le 20 septembre 2015 de https://www.cairn.info/revue-litterature-2008-3-page-90.htm.

GENETTE, Gérard. « La rhétorique restreinte », *Communications*, vol. 16, nº 1, 1970, p. 158-171. Récupéré le 27 août 2016 de http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1234.

GRANEL, Gérard. « Husserl (E.) », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/edmund-husserl/.

GRELET, Stany et Mathieu POTTE-BONNEVILLE. « Une biopolitique mineure : entretien avec Giorgio Agamben », *Vacarme*, nº 10, 4/1999, p. 4-10. Récupéré le 27 août 2016 de http://www.cairn.info/revue-vacarme-1999-4-page-4.htm.

GUIGUET, Jean. « Le retour de l'enfant prodigue : la quête gidienne », *The French Review*, vol. 23, nº 5, 1950, 429 p. Récupéré le 11 septembre 2016 de http://www.jstor.org.res.banq.qc.ca/stable/pdf/382331.pdf.

GUILLEMETTE, Lucie et Josiane COSSETTE. « Déconstruction et différance », *Signo*, Rimouski, Université du Québec à Rimouski, 2006. Récupéré le 3 septembre 2016 de http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-differance.asp.

HELMLING, Steven. « Constellation and Critique : Adorno's Constellation, Benjamin's Dialectical Image », *Postmodern Culture*, University of Delaware, 2003. Récupéré le 3 janvier 2017 de http://pmc.iath.virginia.edu/issue.903/14.1helmling.html.

HYTIER, Jean. « "Nouvelle critique" et dix-neuvième siècle », *The French Review*, vol. 43, nº 6, mai 1970, p. 875-884. Récupéré le 11 septembre 2016 de http://www.jstor.org.res.banq.qc.ca/stable/i216466.

IDEVILLE, Henri d'. *Gustave Courbet : notes et documents sur sa vie et son œuvre*, Paris, Paris-Gravé, 1878, 119 p. Récupéré le 10 septembre 2016 de http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5541522x.r=ideville%20courbet?rk=21459;2.

IMBERT, Patrick. « Critique littéraire et post-théorie », *Études littéraires*, vol. 30, nº 3, 1998, p. 47-59. Récupéré le 5 septembre 2016 de https://www.erudit.org/revue/etudlitt/1998/v30/n3/501213ar.html#.

JARAN, François. « De la différence entre l'histoire comme événement (*Geschichte*) et l'histoire comme science (*Historie*) chez Heidegger », *Klēsis*, nº 15, 2010, p. 104-124. Récupéré le 18 septembre 2016 de http://www.revue-klesis.org/pdf/7-F-Jaran.pdf.

JARRETY, Michel. « VALÉRY Paul (1871-1945) », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/valery-paul-1871-1945/.

LACHAUD, Jean-Marc. « De l'usage du collage en art au XXe siècle », *Socio-Anthropologie*, nº 8, 2000. Récupéré le 11 septembre 2016 de http://socio-anthropologie.revues.org/120.

LEGOFF, Alice. « Le pragmatisme en actes », Compte rendu du livre de Jean-Pierre Cometti, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010, 436 p., 16/09/2010. Récupéré le 27 août 2016 de http://www.laviedesidees.fr/Le-pragmatisme-en-actes.html.

LÉVINAS, Emmanuel. « Infini, *philosophie* », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 6 septembre 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/infini-philosophie/.

LOJKINE, Stéphane. « Cours d'initiation à la *french theory* », *Utpictura18*, février 2011. Récupéré le 3 janvier 2017 de http://utpictura18.univ-montp3.fr/Dispositifs/Ecriture.php#sdfootnote3anc.

MENGUE, Philippe. « Deleuze et la question de la vérité en littérature », *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, vol. 1, nº 2, 2003. Récupéré le 4 septembre 2016 de http://erea.revues.org.

MESCHONNIC, Henri. « Le cas Heidegger : un langage aux risques », *Le Portique*, nº 18, 2006. Récupéré le 11 septembre 2016 de http://leportique.revues.org/819.

MISRAHI, Robert. « Immanence et transcendance », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 13 septembre 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/immanence-et-transcendance/.

MONTPETIT, Edouard. « L'art nécessaire », dans *Le Nigog*, février 1918. Récupéré le 11 septembre 2016 de http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2478291.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, Traduction de Henri Albert [1898], Paris, Société du Mercure de France, 1898, 473 p. Récupéré le 8 février 2018 de http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1118790/f1.item.r=une%20%C3%A9ternit%C3%A9%20profonde.

ORTIGUES, Edmond. « Empirisme », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/empirisme/.

PLATON. « La république », *Œuvres de Platon*, Traduction de Victor Cousin [1822-1840], Paris, Rey et Gravier libraires, 1834, 387 p. Récupéré le 11 septembre 2016 de https://books.google.ca/books?id=geMybq1d0QAC&dq.

PRÉFONTAINE, Fernand. « Charles Gill », *Le Nigog*, octobre 1918. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2478299.

SCHNEIDER, Monique. « Retour au père et déni du féminin », *Adolescence*, 2005/1, n° 51, p. 25-36. Récupéré le 11 septembre 2016 de http://www.cairn.info/revue-adolescence-2005-1-page-25.htm.

TESTARD, Jacques. « Responsabilité sociale des scientifiques », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 5 septembre 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/responsabilite-sociale-des-scientifiques/.

VASSEUR, Catherine. « Collage », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 27 août 2016 de http://www.universalis.fr/encyclopedie/collage/.

ZAGURY-ORLY, Raphael. « Le don le plus haut… », *Academia*, 2017, 14 p. Récupéré le 4 août 2016 de http://www.academia.edu/10097989/Le_don_le_plus_haut.

ZOLA, Émile. « Proudhon et Courbet », *Mes haines. Causeries littéraires et artistiques*, Paris, A. Faure, 1866, 275 p. Récupéré le 25 septembre 2016 de http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9603604x/f50.item.

MÉDIAGRAPHIE

ANDERSON, Paul Thomas. *There Will Be Blood*, Film, États-Unis, Miramax Films, 2008, 158 min.

BECKER, Jacques. *Le trou*, Film, France/Italie, Play Art/Filmsonor/Titanus, 1960, 132 min.

BERGMAN, Ingmar. *Through a glass darkly*, Film, Suède, Janus Films, 1961, 89 min.

BERTOLUCCI, Bernardo. *The Sheltering Sky*, Film, Italie/Grande-Bretagne, Warner Bros., 1990, 138 min.

BRUEGEL, Pieter (dit l'Ancien). *La chute d'Icare*, [Deux tableaux copiés de l'original ayant disparu], Huile sur panneau transposée sur toile, 73 cm x 112 cm, c1558, musée van Buuren/Musée royal d'art ancien, Bruxelles (Belgique).

COURBET, Gustave. *L'atelier du peintre*, Huile sur toile, 361 x 598 cm, 1855, Musée d'Orsay, Paris (France).

COURBET, Gustave. *L'origine du monde*, Huile sur toile, 46 cm x 55 cm, 1866, Musée d'Orsay, Paris (France).

EYCK, Jan van. *Les époux Arnolfini*, Huile sur panneau de chêne, 82,2 cm x 60 cm, 1434, National Gallery, Londres (Angleterre).

FRANCESCA, Piero della. *La Vierge enceinte*, Fresque, 260 cm x 203 cm, c1455, musée de Monterchi, Monterchi (Italie).

GOGH, Vincent van. *Champ de blé aux corbeaux*, Huile sur toile, 50,5 cm x 100,5 cm, 1890, Musée Van Gogh, Amsterdam (Pays-Bas).

GOGH, Vincent van. *Église d'Auvers-sur-Oise*, Huile sur toile, 74 cm x 94 cm, 1890, musée d'Orsay, Paris (France).

GOGH, Vincent van. *Jeune paysanne au chapeau de paille*, Huile sur toile, 92 cm x 73 cm, 1890, National Gallery of Art, Washington (États-Unis).

GOGH, Vincent van. *Nuit étoilée sur le Rhône*, Huile sur toile, 72,5 cm x 92 cm, 1888, musée d'Orsay, Paris (France).

GOGH, Vincent van. *Portrait du docteur Gachet avec branche de digitale*, Huile sur toile, 67 cm x 56 cm, 1890, Collection privée.

GOYA, Francisco. *Le sabbat des sorcières*, Huile sur toile d'après une fresque, 43 cm x 30 cm, 1798, Musée Lázaro Galdiano, Madrid (Espagne).

GROULX, Gilles. *Où êtes-vous donc ?*, Film, Canada, Office national du film du Canada, 1969, 95 min.

HOLBEIN, Hans (dit le Jeune). *Les ambassadeurs*, Huile sur panneaux de chêne, 207 cm x 209 cm, 1533, National Gallery, Londres (Angleterre).

MAGRITTE, René. *La trahison des images*, 1929, Huile sur toile, 59 cm x 65 cm, Los Angeles County Museum, Los Angeles.

PROKOFIEV, Serguey. *Piano Sonatas Vol. 2 Nos. 1, 3 and 4. Ten Pieces from Romeo and Juliet, Op. 75*, Bernd Glemser au piano, Disque compact audio, Naxos 8.554270, 1996.

TARKOVSKI, Andrei. *Andrei Roublev*, Film, Union soviétique, Mosfilm, 1969, 180 min.

TARKOVSKI, Andrei. *Nostalghia*, Film, Italie/Union soviétique, RAI (Radiotelevisione Italiana), 1983, 130 min.

TARKOVSKI, Andrei. *Solaris*, Film, Union soviétique, Mosfilm, 1972, 198 min.

TARKOVSKI, Andrei. *Stalker*, Film, Union soviétique/Allemagne de l'Ouest, MK2 (Marin Karmitz), 1979, 163 min.

TRIER, Lars von. *Les idiots*, Film, Danemark, Zentropa, 1998, 117 min.

TRIER, Lars von. *Kingdom*, Deux miniséries télévisées, Danemark, DR1 (Danmarks Radio), 1994 et 1997, 55 min.

VARDA, Agnès. *Les glaneurs et la glaneuse*, Film documentaire, France, Ciné Tamaris, 2000, 82 min.