

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENTROPOLOGIQUES
MÉTAMORPHOSES DU SACRÉ
DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
GUILLAUME ASSELIN

OCTOBRE 2008

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.01-2006). 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

En premier lieu, mes remerciements vont à Pierre Ouellet, qui a accepté de diriger cette thèse et l'a enrichie à de nombreux égards. Son soutien indéfectible, son ouverture d'esprit, sa disponibilité, son intelligence et sa générosité ont grandement contribué à ma réflexion, qui fut stimulée autant par nos conversations que par nos projets de publication communs. Je lui dois également d'avoir pu profiter de plusieurs séjours à l'étranger, qui m'ont permis d'élargir mes horizons et de nouer de nouvelles amitiés qui seront certainement déterminantes pour la suite.

Je remercie également Christine Palmieri, dont l'œil de chaman m'a tant appris.

Sont aussi remerciés tous les membres de l'équipe du Soi et l'autre et de la Chaire d'esthétique et de poétique dont l'amitié et les conseils m'ont été d'un grand soutien. Je pense ici particulièrement à Denyse Therrien, coordonnatrice et chercheur, dont le professionnalisme et le dévouement exceptionnel m'ont été extrêmement précieux.

Merci bien sûr à mes parents, Danièle et Jean-Pierre, à ma sœur Valérie et à toute ma famille, qui n'ont jamais cessé de m'encourager et de me soutenir tout au long de cette épreuve.

À mes amis les plus chers, pour l'intérêt qu'ils ont toujours manifesté à l'endroit de mes recherches, mais surtout pour leur fidélité et leur fraternité: Jean-François Bourgeault, Frédéric Julien, Mario Mondou, Caroline Proulx, Éric Fleury, ainsi que tous mes complices des *Cahiers littéraires Contre-jour*, qui représentent pour moi un lieu d'échange et d'amitié inégalé. Bien des idées seraient restées lettres mortes sans nos conversations et nos discussions si fécondes et nourrissantes.

À Sarah-Myriam, ma compagne, grâce à qui, chaque jour, je vis au pays de l'enchantement, avec cette « joie qui jamais n'a de fin ».

Enfin, je remercie chaleureusement le Conseil des arts du Canada (CRSH) ainsi que le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC), qui m'ont financé et ainsi permis de me consacrer pleinement à mes recherches.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
ABRÉVIATIONS	viii
RÉSUMÉ.....	x
INTRODUCTION.....	1
Pour une histoire fantomale et discontinue	1
Survivances et hiéroglyphes.....	2
Point de méthode : pour une « entropologie ».....	4
Le tourment des formes et le retour à l'indifférencié	6
Du sacré institutionnel au sacré sauvage.....	7
I – Métamorphose de l'espace.....	7
II – Métamorphoses du corps.....	10
III – Le sacre de la matière.....	15
I – MUES D'ESPACE	19
1 – L'ESPACE EXOTIQUE (Malraux).....	20
Le défaut des noms sacrés.....	20
Entropologie.....	22
Mystique de l'aventure.....	23
L'espace exotique.....	26
Du chevalier errant à l'aventurier.....	28
Dissolution de l'espace sacré et de l'espace exotique	41
ABRÉVIATIONS	44
2 – L'ESPACE ÉDÉNIQUE (Quignard)	45
Le jardin des métamorphoses – métamorphoses du jardin.....	45
Le jardin violent	49
La friche, un espace mésologique	51
Lieu d'enfantement et enfantement du lieu	53
L'île perdue, l'arche flottante.....	55
De la dé-création	58

Sonorités babéliennes.....	142
Histoire organique.....	143
ABRÉVIATIONS	145
3 – LE CORPS POREUX (García).....	146
De la peau au poumon : « l'expeausition »	147
Des liaisons mineures.....	148
À corps ouvert.....	155
Le culte de la plaie	160
L'étoilement	161
Le dénouement poétique	163
4 – LE CORPS SACRIFIANT (Novarina).....	167
Le savoir du corps.....	167
Le sujet cassé : écriture et démembrement chamanique	168
Défaire le corps monologique	176
ABRÉVIATIONS	180
5 – LE CORPS CHIMÉRIQUE (Volodine).....	181
Fabrique d'identités.....	181
Forge cosmique	186
La crypte cosmique	187
Cosmographie bouddhiste.....	188
Collage de cosmographies.....	189
Bris/collage et « féerie ».....	193
Une forge-athanor	194
Jeux d'enveloppes	197
Cosmogonie et psychogenèse.....	200
Sphérologie plurielle	201
ABRÉVIATIONS	204
6 – LE CORPS ZOOSPECTRAL (Chevillard).....	205
La singularité quelconque ou le corps sans organe	207
Des forces polymorphes.....	210
Bio-graphies	213

Du hérisson.....	215
La dé-nomination	218
Une réserve d'oubli	219
La ruse animale	220
ABRÉVIATIONS	222
III – LE SACRE DE LA MATIÈRE.....	223
1 – LA PAROLE EXTATIQUE (Quignard, Novarina).....	224
Chamanisme et rhétorique spéculative.....	225
Esprits animaux, pneumatologie et « logodynamique ».....	228
La dialectique du concept et de l'extase.....	233
Joindre la parole au geste : « le souffle indistinct de l'image »	235
Du cercle herméneutique au cycle météorologique.....	241
ABRÉVIATIONS	243
Quignard.....	243
Novarina.....	243
2 – DU (DÉ)BRIS SYMBOLIQUE (Quignard, Novarina)	244
L'occultation de la déchirure.....	244
Signifiants flottants	246
Le règne de l'épars	249
La petite barrette bleue.....	250
Tango du rebut	253
Le réel immédiat de la relique.....	258
Collection et « merveilles ».....	259
De la sémiotique à l'« hylétique ».....	262
ABRÉVIATIONS	266
Quignard.....	266
Novarina.....	266
3 – ALCHEMIE DU CONTE (Beck)	267
Orgue anatomique	267
Physiologie antique	269
Alchimie du conte	271

« Exprimer » la mélancolie	273
Forêt prosaïque, clairière poétique	274
L'âme médiatrice.....	276
ABRÉVIATIONS	279
CONCLUSION	280
Fabrique d'absolu.....	280
Dieux et champs	282
« La physis faite voix »	285
Bibliographie.....	289
ŒUVRES DE FICTION	289
Œuvres de Philippe Beck	289
Œuvres de Louis-Ferdinand Céline.....	289
Œuvres d'Éric Chevillard.....	289
Œuvres d'André Malraux.....	289
Œuvres de Marcel Moreau	290
Œuvres de Valère Novarina.....	290
Œuvres de Pascal Quignard.....	290
Antoine Volodine	291
ÉTUDES SUR LES ŒUVRES	291
Études sur l'œuvre de Philippe Beck	291
Études sur l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline.....	292
Études sur l'œuvre d'Éric Chevillard	293
Études sur l'œuvre d'André Malraux.....	293
Études sur l'œuvre de Marcel Moreau	294
Études sur l'œuvre de Valère Novarina	295
Études sur l'œuvre de Pascal Quignard.....	295
Études sur l'œuvre d'Antoine Volodine.....	296
OUVRAGES THÉORIQUES	297
Autour du sacré	297
Autres ouvrages.....	307

ABRÉVIATIONS

Philippe Beck

- IMP* Beck, *l'impersonnage*, rencontre avec Gérard Tessier, Paris, Argol, 2006.
INC *Inciseiv*, Nantes, MeMo, 2000.
CP *Chants populaires*, Paris, Flammarion, 2007.

Louis-Ferdinand Céline

- CA* *D'un château l'autre*, Paris, Gallimard, 1957.
EPY *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, 1983 (1955).
F *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, 1995.
MC *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, 1952.
R *Rigodon*, Paris, Gallimard, 1969.
V *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952.

Éric Chevillard

- N* *La nébuleuse du crab*, Paris, Minuit, 1993.
F *Un fantôme*, Paris, Minuit, 1995.
H *Du hérisson*, Paris, Minuit, 2002.

André Malraux

- OC1* *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1989.
OC2 *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1996.
OC3 *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, 1996.
VS *Les voix du silence*, Paris, La galerie de la Pléiade, 1951.

Marcel Moreau

- CP* *Le chant des paroxysmes* suivi de *La Nukai*, Montréal, VLB, 2005.
CS *Corpus scripti*, Paris, Denoël, 2002.
DCE *Discours contre les entraves*, Paris, Christian Bourgois, 1979.
LIL *L'Ivre livre*, Paris, Denoël, 2005.
MDE *Morale des épicientres*, Paris, Denoël, 2004.
MVR *Mille voix rauques*, Paris, Buchet/Chastel, 1989.

Valère Novarina

- CH* *La chair de l'homme*, Paris, P.O.L., 1995.
DA *Le discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1987.
DP *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999.

- DV *Le drame de la vie*, Paris, P.O.L., 2003.
 JR *Le jardin de reconnaissance*, Paris, P.O.L., 1997.
 LC *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006.
 OR *L'origine rouge*, Paris, P.O.L., 2000.
 PM *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991.
 SC *La scène*, Paris, P.O.L., 2003.
 TP *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989.

Pascal Quignard

- A *Abîmes*, Paris, Grasset, 2003.
 J *Sur le jadis*, Paris, Grasset, 2003.
 OE *Les ombres errantes*, Paris, Grasset, 2003.
 P *Les Paradisiaques*, Paris, Grasset, 2005.
 RS *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1995.
 S *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2003.
 SE *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.
 VS *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998.

Antoine Volodine

- AM *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, 1999.
 BOB *Bardo or not bardo*, Paris, Seuil, 2004.
 D *Dondog*, Paris, Seuil, 2002.
 EF *Des enfers fabuleux*, Paris, Denoël, 2003 (1988).
 JM *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, Paris, Denoël, 2003 (1985).
 LDM *Lisbonne dernière marge*, Paris, Minuit, 1990.
 NAP *Nos animaux préférés*, Paris, Seuil, 2006.
 NNP *Un navire de nulle part*, Paris, Denoël, 2003 (1986).
 PE *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.
 RM *Rituel du mépris*, Paris, Denoël, 2003 (1986).

RÉSUMÉ

« Le problème capital de la fin du siècle sera le problème religieux », déclarait André Malraux en 1955. Si l'on cite volontiers son mot selon lequel le XXI^e siècle verrait l'éclosion d'un phénomène spirituel majeur, on omet presque toujours la suite. L'écrivain avait pourtant bien pris soin de préciser que ce phénomène ne serait pas forcément la naissance d'une nouvelle religion. L'auteur de *La métamorphose des dieux* présentait ainsi « qu'une renaissance religieuse se fonderait sur des données qui ne sont pas les nôtres » et que le problème spirituel se poserait probablement « sous une forme aussi différente que celle que nous connaissons que le christianisme le fut des religions antiques ». À observer ce que la spiritualité devient dans la littérature contemporaine, force est d'admettre qu'il avait vu juste. De Dieu, des dieux, ne reste plus qu'un « effet de trace » là où la croyance s'est pratiquement effacée de l'espace public et artistique.

Ce sont ces « survivances » et leurs effets de spectralité qu'il s'agit ici d'interroger sur la base des œuvres d'André Malraux, de Louis-Ferdinand Céline, de Marcel Moreau, d'Antoine Volodine, de Juan Garcia, de Pascal Quignard, de Valère Novarina, d'Éric Chevillard et de Philippe Beck. Toutes ont en commun de prendre en charge cet héritage qui a modelé si profondément nos façons de penser, de percevoir, d'agir et de vivre en société, afin d'en extraire le suc et de mettre à jour ce qui avait été voilé sous le manteau des mythes et de leurs images : une énergie pure, à laquelle il s'agit dorénavant de donner corps par l'écriture, libre de toute servitude théologique. Ce qui paraît ainsi pour la première fois à la lumière de cet effacement est ce que les dieux et leur cortège mythologique n'auront jamais cessé d'occulter : la parole elle-même comme démiurgie et fonds abyssal des théogonies et des rêveries d'absolu, comme sous-bassement poétique du sacré et de ses figures tutélaires. La méthode employée pour étudier ces vestiges du sacré, « l'entropologie », fait écho à une proposition de Claude Lévi-Strauss qui, dans *Tristes tropiques*, suggérait de fonder sous ce néologisme une science qui se chargerait d'étudier les processus et les lois préluant aux phénomènes, complexes, d'usure et d'entropie. À la religion qui, fuyant la multiplicité chaotique des phénomènes en dressant l'écran d'un arrière-monde, tend à oblitérer les forces cosmiques sous des formes vidées de toute potentialité, la littérature oppose une parole vive qui brise le carcan des formes instituées, afin de libérer et de recycler l'énergie qui y est fossilisée. Les métamorphoses du sacré que donnent à lire les œuvres soumises à l'analyse se traduisent ainsi par le passage d'une représentation traditionnelle, substantielle de l'espace, des corps et de la parole à des modalités de spatialisation, d'incarnation et de matérialisation éminemment paradoxales, *spectrales*. Ce sont ces nouvelles modalités qu'il s'agit ici d'étudier, en trois temps bien distincts (métamorphoses de l'espace, des corps et de la matière).

Mots-clefs : SACRÉ, MÉTAMORPHOSE, ESPACE, CORPS, MATIÈRE, ENTROPOLOGIE, CHAMANISME, FRICHE.

INTRODUCTION

Nous vivons dans l'oubli de nos métamorphoses.

Paul Éluard

L'essentiel reste la facilité de métamorphose.
Nietzsche

Tout est métamorphose.
Pascal Quignard

La métamorphose donne le jeu complet de l'être.
Gaston Bachelard

Pour une histoire fantomale et discontinuë

« En face des *Vies parallèles*, il serait bien intéressant d'écrire une histoire de ce que l'humanité a perdu, quand ce qu'elle a perdu a laissé sa trace, écrit Malraux dans ses *Antimémoires*. – Vous commenceriez par l'histoire des dieux...¹ », lui répond Méry, son interlocuteur. De Dieu, des dieux ne subsisterait, en modernité, qu'un « effet de trace », que ce « mouvement d'effacement de la trace dans la présence² » qui ne nous livre du divin que ce qui nous en délivre dans le même temps, de manière à ce que, dans cette faille de néant où il nous est donné de naître et d'habiter, le monde puisse faire avènement. « Telle est la vraie histoire des dieux, cet effacement », écrit dans le même sens Jean-Christophe Bailly³. Nietzsche, en annonçant le crépuscule des idoles, n'avait-il pas également affirmé que « les dieux aussi pourrissent⁴ »? Les œuvres que j'ai ici choisi d'analyser ont précisément toutes en commun de penser nos mythologies et nos archaïsmes en travaillant de manière critique et « figurative » sur les signes de leur déclin, de leur oubli et de leurs résurgences. De Malraux à Chevillard, en passant par Céline, Moreau, Garcia, Quignard, Volodine, Novarina et Beck,

¹ André Malraux, *Le miroir des limbes*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. 3. 1997, p. 269.

² Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 160.

³ Cité par Jean-Luc Nancy, *Des lieux divins*, Paris, T.E.R., 1987, p. 44.

⁴ Cité par Jean-François Lyotard, *Chambre sourde. L'antiesthétique de Malraux*, Paris, Galilée, 1998, p. 19-20.

s'esquisse ainsi une histoire des métamorphoses du sacré. Histoire discontinue, à l'image du temps de la conscience et de la « mémoire involontaire », où l'héritage ne se conçoit plus en termes de filiation mais en termes de hantise, de rémanence, de revenance et de « survivance » des formes. Histoire artiste, si l'on veut, qui épouse le destin et la vie paradoxale des images, entendu que l'image, contrairement au simple fait historique, ne porte pas seulement la marque d'une époque déterminée mais dessine, à même la texture du présent ce qui, du passé, reste toujours actif, efficient ou émergent. Loin d'être clos sur lui-même, comme tend à nous le faire croire l'historiographie traditionnelle, le passé se conçoit dans cette optique comme quelque chose d'inachevé et d'ouvert, toujours devant plutôt que derrière.

Survivances et hiéroglyphes

On mesurera tout l'intérêt que présente, au regard de ces résurgences et de ces métamorphoses du sacré, cette idée d'« après-vie » ou de « survivance » (*Nachleben*) avancée par l'historien de l'art Aby Warburg pour interroger les après-coups de la primitivité dans le présent. Élevée au rang de concept, elle traduit la notion de *survival* employé par Edward B. Tylor dans *Primitive Culture*, qui désignait par là « des survivances de l'ancien état social, et qui sont des restes affaiblis de la culture des premiers âges⁵ », des « résidus vitaux » qui militent en faveur d'une théorie de la mémoire des formes, à laquelle l'histoire des religions aura fourni sa terre d'élection. Transformés, métamorphosés ou mutilés, dispersés comme les membres d'Orphée, ces restes portent et transportent l'empreinte de leur histoire jusque dans les reliefs et les interstices de la nôtre. Ce sont ces éléments, ces empreintes, ces moulages et démoulages d'un temps sédimenté ou télescopé dans un autre, qu'il s'agit ici de relever et d'éveiller du sommeil de la langue. Il aura fallu pour cela se rendre attentifs aux détails, au microscopique, à l'infime, puisque ces restes ou ces résidus s'identifient à ce qui, dans une culture, apparaît comme rebut, chose hors d'âge ou hors d'usage, sans valeur, négligeable; ce que Bataille appelle très justement « part maudite », où se noue le rapport du sacré à l'abject, à l'impur et au déchet. Oscillant entre fantôme et symptôme, ces vestiges ne se réduisent pas seulement à l'existence objective de dépôts matériels mais subsistent aussi bien dans les formes, les styles, les attitudes que dans la *psyché*. L'intérêt majeur du concept de *survivance*

⁵ Cité par Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris. Minuit. 2002. p. 58.

est de penser la permanence en fonction du changement. À l'essentialisme qui se représente la permanence sous l'espèce d'une « transcendance » à jamais indemne des vicissitudes de l'histoire, elle oppose une conception qui ne conçoit la permanence d'une forme ou d'un style qu'à travers ses métamorphoses et ses altérations. La survie n'est jamais que partielle et s'accompagne toujours d'une modification essentielle, qui manifeste l'emprise et l'empreinte de l'histoire : changement de fonction, de signification ou de statut. C'est donc dire que le présent est « hanté » et tissé de temporalités hétérogènes et de passés multiples qui ne sont rendus visibles ou sensibles que par les déformations qu'ils imposent aux formes contemporaines qui « souffrent » de réminiscences.

À ces traces que Warburg a appelé de différentes façons – « dynamogrammes », « pathosformel », « leitfossil » –, je donne le nom de *hiérographies*. Ce concept, qui a pour lui la transparence de son étymologie – de *hieros* (« sacré ») et *graphein* (« écriture ») –, cherche à spécifier, évitant l'écueil de la confusion des termes relatifs à l'imaginaire (*mythe, symbole, archétype, image, complexe, signe, allégorie, emblème, parabole, figure, icône, idole...*) en les englobant *a priori* sous une visée unitaire, ce qu'implique pour la pensée du sacré sa médiation littéraire. Il désigne à la fois le *procédé* d'« enregistrement » et de « sédimentation » (« géno-texte ») des vestiges du sacré et le *produit-effet* (« phéno-texte⁶ ») de leur décantation dans les replis du langage. Assimilée chez les Grecs à une présence tumultueuse des dieux, *hieros* devient ici ce qui affole le *graphein* et agite l'espace, les corps et la parole sur le mode de la possession et de la revenance, ainsi qu'en témoignent les multiples références qui sont faites, à travers les œuvres à l'étude, au chamanisme, dont on suivra le fil directeur. Il s'agit par là de faire justice à l'hétérogénéité des références mythologiques et théologiques dont jouent les œuvres à l'étude, opposant à la logique des

⁶ Sur les concepts de phéno-texte et de géno-texte élaborés par J. Kristeva, cf. « Texte [375] » in O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 447 : « opposition entre le **phéno-texte** où, en un sens, le travail de la signifiante se trouve "phénoménalisé", étalé à plat dans une signification structurée qui fonctionne comme écran-cache, mais où, en un autre sens, la langue communicative se trouve, par le jeu de sa transgression, marquer et manifester la productivité signifiante : jusque dans la position de la structure se trouve alors inscrite. "exposée" ou "déposée", l'épaisseur en travail de son "engendrement" — et le **géno-texte** qui est cet engendrement, donc la signifiante même, comme "opération de génération du phéno-texte" dans le tissu et les catégories de la langue, et jusque dans la mise en place (par le "hors-sujet" de la langue) d'un sujet pour le discours. "La spécificité textuelle réside dans le fait qu'elle est une traduction du géno-texte dans le phéno-texte, décelable à la lecture par l'ouverture du phéno-texte au géno-texte" ».

influences et des filiations une liberté d'invention poétique procédant plutôt par croisement et métissage.

Point de méthode : pour une « entropologie »

La méthode que je revendique pour étudier ces vestiges du sacré, « l'entropologie », fait écho à une proposition de Claude Lévi-Strauss qui, dans *Tristes tropiques*, suggérait de fonder sous ce néologisme une science qui se chargerait d'étudier les processus et les lois préluant aux phénomènes, complexes, d'usure et d'entropie. On sait la fortune que le mot d'« entropie » a connue dans les sciences physiques. On est parfaitement conscient par ailleurs, depuis « l'affaire Sokal⁷ », du danger de ce type de transfert conceptuel d'une sphère à une autre, quand il implique un saut aussi important que celui des sciences pures aux sciences humaines et aux sciences du langage. L'emprunt et l'usage cavaliers de notions appartenant à un champ disciplinaire aussi hétérogène, répondant à des exigences et à des protocoles spécifiques de nature et d'orientation radicalement différentes au regard de ceux qui ont cours dans l'espace littéraire a, de fait, donné lieu à de grossières approximations et prêté le flanc à de nombreuses critiques. On y a vu, souvent avec raison, un manque flagrant de rigueur et de sérieux du point de vue méthodologique, au point de parler d'« impostures intellectuelles ». On ne peut donc s'avancer sur ce terrain miné, éminemment glissant, qu'avec une extrême prudence.

Comment, à la lumière de ces critiques et de ces mises en garde, justifier l'emploi d'un terme a priori aussi suspect que celui d'« entropologie »? Je m'autoriserai ici d'un précédent. Il est le fait de Jean-Jacques Dubois qui, dans « Système et socio-anthropologie religieuse⁸ », se propose d'homologuer le modèle systémique issu de la thermodynamique tel qu'il s'exprime chez A. Wilden, G. Balandier, H. Atlan, E. Morin, E. Prigogine et I. Stengers, avec la socio-anthropologie religieuse de E. Durkheim et de A. F. C. Wallace. Constatant que des chercheurs de nombreuses disciplines, appartenant aussi bien aux sciences de la culture qu'aux sciences de la nature, se servent de cette approche comme méthodologie, il y voit avec I. Stengers la possibilité de penser une transdisciplinarité fondée sur des métaphores rigoureuses. Une perspective est ainsi « ouverte à la compréhension des "structures

⁷ Alan D. Sokal et Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Paris, O. Jacob, 1997.

⁸ Jean-Jacques Dubois, « Système et socio-anthropologie religieuse ». *Religiologiques*, no 2. 1990, p. 111-34.

profondes” qui unissent entre elles (...) les épistémologies des disciplines » généralement associées « à des champs de recherche très différents ». On pourrait tout aussi bien évoquer la notion de « migration conceptuelle » développée par Pontalis que cite Claudine Normand dans son étude sur le statut fondateur de la métaphore en science⁹. Les concepts systémiques d’« ordre par fluctuations » et de « désordre » conviennent d’autant plus naturellement à l’étude des métamorphoses du sacré que ce dernier a toujours été associé à une énergie libre et diffuse – ainsi qu’en témoigne, par exemple, la notion de *mana*. L’ordre social au fondement des sociétés primitives, ainsi que l’ont bien montré Deleuze et Guattari, à la suite de plusieurs représentants de la socio-anthropologie religieuse, est explicitement fondé sur une force de cohésion calquée sur les lois de la vie, en prise directe avec la multiplicité chaotique de la nature et de ses flux cosmobiologiques. Ce qui conduira Georges Balandier à parler d’une « thermodynamique cosmique non nommée¹⁰ ».

« Le mythe de Prométhée, le mythe du Paradis Terrestre, et le modèle planétaire de l’atome – modèle de Niels Bohr – sont pleinement semblables¹¹ », peut ainsi affirmer, dans le même sens, le physicien Bernard d’Espagnat. C’est, du côté littéraire, ce qu’affirme un Valère Novarina, selon lequel « l’étude du langage doit être enlevée aux linguistes et rendue aux physiciens¹² » :

Le langage est *l’analogue* de la nature. Si bien que la grammaire, la phonétique, la phonologie, l’étymologie, la sémiotique et toute la linguistique font en fin de compte partie des sciences physiques. Nous ne sommes pas tous *physiciens* mais nous pouvons tous en savoir plus sur la nature en collant notre oreille au langage, en écoutant ses lois, en observant attentivement son efficace, son *œuvre opérante* et comme il déchaîne des actes en nous et dans le monde extérieur. L’expérience des sens – si l’on sait s’y tenir et la suivre au plus près... – rejoint l’état dernier de la science, en ce qu’elle tourne elle aussi le dos à toutes nos habitudes idéologiques et façons de penser¹³.

⁹ Claudine Normand, *Métaphore et concept*, Bruxelles, Complexe, 1976.

¹⁰ Georges Balandier, *Le désordre. Éloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988, p. 25.

¹¹ Cité par Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 49.

¹² Valère Novarina, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 95.

¹³ *Ibid.*, p. 69-70. C’est l’auteur qui souligne.

Le tourment des formes et le retour à l'indifférencié

L'entropologie que je revendique ici comme méthode postule donc qu'il n'est possible de saisir la logique au fondement des métamorphoses du sacré qu'en étudiant le lien analogique du langage à la matière, le rapport qu'entretiennent la « tropologie » et « l'entropie », la rhétorique et la physique. Ceci dans la mesure où le sacré tient tout entier dans le rapport dialectique du *soma* et du *spiritus*, du matériel et de l'immatériel, du corporel et de l'incorporel, du visible et de l'invisible. La « "chute progressive dans le concret" du sacré » qu'Eliade, en parlant des religions primitives, définissait comme « le passage de la transcendance et de la passivité des Êtres célestes aux formes religieuses dynamiques, efficientes, aisément accessibles¹⁴ » sous l'espèce de divinités telluriques, agraires et procréatrices, s'achève ici jusqu'à dissoudre ces dernières dans la matière, là où l'aspiration vers le Ciel platonicien des Idées se voit redirigée en un travail de creusement. L'ontothéologie le cède ainsi à l'archéologie, engageant à une descente résolue vers ce que l'on pourrait appeler avec Volodine les « enfers fabuleux ». Cette plongée infernale que donnent à lire les œuvres ici réunies traduit, sur le plan topologique, le retour des formes au chaos originel, que la religion a tendance à voiler. La religion, en ce sens, est l'institutionnalisation de la peur du désordre et de l'informe inhérents à la nature métamorphique du réel, qu'elle tente désespérément de stabiliser en produisant un « autre monde » d'essences éternelles, figées, censées lui garantir un sol et une identité fixe. La religion répond ainsi à une logique entropique, conduisant à l'oblitération progressive des forces cosmiques dans des formes qui, à force d'être relayées par la tradition, finissent par ne plus être en mesure de conduire l'énergie dont elles sont originellement les émanations. L'énergie qui est projetée et canalisée dans ces formes de façon inconsciente va se dégradant à mesure que celles-ci se figent, se sclérosent, s'érigent en idoles et se dressent en Signifiants despotiques. La forme, dans la mesure où s'y projette des contenus inconscients, exerce par sa *prégnance* une véritable dictature visuelle dont il est impératif d'explicitier les lois pour saisir ce qui est fondamentalement en jeu dans le religieux.

¹⁴ Mircea Eliade. *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1968, p. 57.

Du sacré institutionnel au sacré sauvage

La littérature se distingue ici de la religion en ce qu'elle brise le carcan des formes instituées, afin de libérer et de recycler l'énergie qui y est fossilisée. Elle constitue un espace parallèle où le sacré tend plutôt à se maintenir sous la forme intempestive d'une énergie déliée, refusant de se laisser capter par les stabilisateurs institutionnels. Aussi les métamorphoses du sacré que donnent à lire les œuvres de Malraux, Céline, Moreau, Garcia, Quignard, Volodine, Novarina, Chevillard et Beck se traduisent-elles essentiellement par le passage d'un sacré institutionnel, « formel », qui se donne à penser comme opération de « cosmicisation », aménagement et mise en ordre du monde (ce qu'il convient d'identifier à la *religion* proprement dite) à un « sacré de dissolution ». Ce que, pour parler comme Bergson, l'on pourrait définir comme le passage d'une « religion statique » à une « religion dynamique ». La modernité, et plus particulièrement les œuvres qui sont ici analysées, ont effectivement en propre de rendre le sacré à son errance, ainsi que le donne à lire très explicitement le titre d'un des livres de Quignard, *Les ombres errantes*. C'est un « sacré sauvage¹⁵ », anomique, qui déborde l'espace des religions et survit à la mort des dieux. Dégagé de ses valeurs fiduciaires et de ses attaches idéologiques, il retourne à l'état diffus, à une plasticité originelle que bridait le carcan des formes anciennes, vieilles, usées. Du coup, ce sont les concepts mêmes de *forme* et de *figure* qui, déliées des notions d'unité et de clôture, se voient redéfinies en fonction des notions de *force*, de *puissance* et de *rythme*. Ce retour des formes du sacré à l'indifférencié apparaît comme un désir de faire justice à la multiformité des possibles, de libérer une réserve d'indéterminé, là où l'objet apparaît sans forme et sans mode. Les métamorphoses du sacré désignent ainsi le processus par quoi les formes sont effacées au profit de la visibilité de l'énergie – Warburg parle de la *Lebensenergie* des images – que manifeste le passage d'une représentation traditionnelle, substantielle de l'espace, des corps et de la parole à des modalités de spatialisation, d'incarnation et de matérialisation éminemment paradoxales, *spectrales*.

I – Métamorphose de l'espace

Ce sont ces nouvelles modalités qu'il s'agira ici d'étudier en trois temps bien distincts. La première partie de la thèse porte sur les métamorphoses de l'espace. Il s'agit

¹⁵ Roger Bastide, *Le sacré sauvage*, Paris. Stock. 1997.

d'analyser le mouvement de *déclension* suivant lequel l'humain se libère progressivement de l'espace clos, statique, à l'intérieur duquel il a vécu jusqu'à la fin du Moyen Âge, au profit d'un espace ouvert, éminemment dynamique, dont la *friche*, en tant que lieu mobile, stratifié, « hétérotopique », fournit ici le modèle. L'histoire des métamorphoses du sacré s'avère ainsi intimement liée à l'histoire de la globalisation terrestre, qui engage une véritable mutation de l'image du monde, ainsi que l'a brillamment démontré Peter Sloterdijk.

Le premier jalon de cette histoire des métamorphoses spatiales est l'espace exotique tel qu'il est représenté dans *La voie royale* d'André Malraux. Situé dans le lointain, à l'écart de la civilisation, l'espace exotique relaie la fonction de l'espace sacré en tant que lieu séparé. Contemporain de la colonisation et des explorations qui éliminent une à une les *terra incognita*, il reconduit le mythe du paradis perdu sous la figure laïque du « royaume en terre sauvage » placé sous l'autorité de l'aventurier-roi. Ce transfert de l'espace sacré à l'espace exotique prend ici la forme paradoxale d'une *dis-location* du temple de Bantäi-Srey vers lequel s'acheminent les protagonistes du roman, là où la ruine qui l'affecte fait se décloser l'espace sacré qu'il matérialise pour se disséminer partout dans la forêt cambodgienne sur le mode d'une sorte de « propagation par contiguïté » au terme de laquelle le sacré, naguère fixé par le temple, est rendu à son errance. De sorte que l'élargissement de l'image du monde dont témoigne la littérature exotique dans le sillage des conquêtes coloniales se double d'un élargissement de l'espace sacré, là où la *délocalisation* du temple entraîne la mobilisation du paysage qu'il met en gésine sous la forme de « bois fumants de commencements du monde ». Du lieu de la quête et de l'errance représenté par l'ailleurs lointain, exotique, on passe ainsi à la mise en errance des lieux, qui s'étend de l'espace réel à l'espace mythique et imaginaire. Ce qui s'effondre avec le temple en tant que clef de voûte symbolique de la constitution de l'espace c'est ni plus ni moins l'architectonique même du monde, le système des lieux, l'assise de la spatialité organisée et ordonnée autour d'un centre plein, fédérateur, foyer de toutes les convergences. C'est l'édifice de la représentation elle-même qui se voit ainsi sapé sur ses bases, dont ne flottent plus que les pièces détachées. Le dé-payement, qui faisait tout l'attrait et l'intérêt de l'exotisme, se radicalise de la sorte en une *dis-location* généralisée.

De l'espace exotique de la forêt l'on passe, avec Quignard, à l'espace du jardin, soumis à une déclension analogue. Je montre dans « L'espace édénique » comment ce *Dernier royaume* où l'écrivain dit avoir voulu « serrer l'athéisme, le trouble de pensée », est l'ultime

avatar de l'éden. Jardin dont l'écrivain ne reproduit la fonction (délimiter un espace sacré) que pour en inverser les valeurs. Le « jardin » n'y est plus réglé sur la domestication d'une nature sauvage. À l'espace mesuré, normé, il oppose un espace en friche, hors frontières et comme hors mémoire, livré aux forces irruptives du sacré et à ses ombres errantes: un espace originaire qui fait bord, borde et déborde les limites du jardin traditionnellement replié en son centre. De cosmos ou microcosme, le jardin se fait ainsi *chaosmos*, faisant se dissoudre l'image idyllique du jardin édénique pour en laisser reparaître un autre, beaucoup plus originaire, sous l'espèce d'un « jardin violent ». Lieu infernal, dont la propriété paradoxale consiste à faire du chaos un lieu matriciel d'enfantement, qui donne à voir l'enfantement du lieu lui-même, sa sortie hors des représentations figées, claustrales. Avec la topologie édénique, c'est tout le champ du savoir qui se trouve ainsi reterritorialisé selon une rhétorique spécifique – une *entropologique* –, s'il est vrai que chacun de nos gestes « paysageants » impliquent une rhétorique.

Cet « ensauvagement » de l'espace où la déclosion se traduit par une mobilisation des lieux trouve son répondeur urbain dans « l'espace logopolitique » imaginé par Marcel Moreau. Aux découpages orthopédiques qui arraisonnent et ancrent l'espace des villes et des métropoles à des tracés et à des parcours immuables, convenus, communs, l'écrivain oppose une cité mobile, en marge de l'ordre politique. C'est un espace paradoxal et contradictoire, un front instructurable par où le poème sape les fondements de la *polis*, la rend à sa mobilité essentielle, à sa nomadie perpétuelle. Une *agora* que l'on aurait rendu à sa sauvagerie et à sa barbarie, une aire vivace, vivante, vierge de toute découpe, capable d'entraîner une véritable disruption de l'espace et de réorganiser l'espace public en lui imposant un nouvelle partition perceptive, un nouveau partage du sensible. L'espace « urbain » se voit en définitive mobilisé sous la forme d'un « campement », qui retrouve ici l'essence même du *socius*, que son sens étymologique lie au compagnonnage militaire, à la fratrie milicienne, aux brigades et aux cohortes, à tout le bazar soldatesque. « Un ensemble déplaçable, infiniment mobile. Au cœur de la Cité pourrissante¹⁶ », là même où l'auteur se demande quelle « étrange société s'érige [...] parmi ces monuments en loque, ces campements sans lendemain qui sont les [s]iens », sur « ce qui ressemble aux vestiges encore fumants d'un essoufflement verbal »¹⁷.

¹⁶ Marcel Moreau, *Mille voix rauques*, op. cit., p. 55-6.

¹⁷ *Ibid.*, p. 67.

L'espace post-exotique imaginé par Volodine, enfin, prolonge cette mobilisation de l'espace sous la forme de « minuscules territoires d'exil » construits sur ce « rien » que les productions imaginaires du social cherchent si désespérément à recouvrir. À la logique politique qui encourage et enjoint de fuir la nudité de l'exil originaire dans les arrière-mondes marchands et fantasmatiques de la société du spectacle, des médias et de la publicité, l'écrivain oppose une pensée an-archique, *chamanique*, qui vise à faire resurgir l'état chaotique préalable au fondement de toute chose. Entre les « autres mondes » primitifs et les « arrière-mondes » contemporains, les univers parallèles imaginés par l'écrivain apparaissent comme autant d'« outre-mondes », qui ne décrochent le réel de ses attaches et ne le laissent ainsi flotter que pour en dégager les structures essentielles hors de toute croyance et de toute allégeance. La « bisociation » de l'écriture et du chamanisme permet ainsi de dégager une forme non théologique de distance critique à l'égard du monde par le recours à une altérité non plus transcendante, au sens religieux, mais immanente à ce monde, là où l'« au-delà a changé de nature¹⁸ ». À la structure d'horizon qui faisait se projeter ce dernier à l'extrême limite de l'espace et du temps (l'espace exotique), l'écrivain substitue l'image d'un « sas ». Défini comme un « lieu de réalité intermédiaire », celui-ci fait se juxtaposer les diverses conceptions de l'espace et du temps dans un même continuum où chacune se voit relativisée et concurrencée par les autres, de manière à préserver, au sein même du lien social, la mémoire du vertige anthropogonique de l'exode natal qui fait de l'homme un être fondamentalement excentré et le rend disponible à toutes les métamorphoses, une fois délivré du fantôme de l'essence et des arrières-mondes.

II – Métamorphoses du corps

La deuxième partie de la thèse étudie les métamorphoses du corps induites par cette mise en errance des lieux qui caractérise l'espace littéraire contemporain. Il s'agit d'analyser comment la dislocation généralisée qui affecte l'étendue se répercute jusque dans les corps sous la forme d'un démembrement chamanique. À la révolution copernicienne qui inaugura la transformation de l'image du monde en la faisant se déclore et s'élargir à l'infini, répond en effet la révolution de Vésale et les percées réalisées par les anatomistes dès le XVI^e siècle. Immémorialement replié sur le mystère de ses entrailles sombres, le corps est enfin ouvert,

¹⁸ Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998, p. 72.

son intérieur extériorisé et rendu public par le biais des planches anatomiques. Aux cartes géographiques des explorateurs répondent ainsi les cartes d'organes des anatomistes, nouveaux Colombes chargés de cadastrer l'espace du dedans et les intérieurs du nouveau monde qui se découvrent ainsi progressivement sous les entailles et les bistouris. Mais au-delà du corps strictement biologique, c'est le corps chamanique qui, anticipant et dépassant de façon visionnaire la révolution de Vésale sous l'espèce d'un « démontage anatomique lumineux¹⁹ », me semble le mieux à même de rendre compte de cette émancipation de la chair à l'endroit des limites que lui imposent les *a priori* uniment matérialistes de sa représentation scientifique. Tendue entre le corps de gloire et le corps animal, le corps chamanique est ici élevé au rang de paradigme en ce qu'il met hors jeu cette puissante « machine anthropologique » qui, depuis des siècles, règle la production de l'humain sur tout un jeu métaphysique d'oppositions (corps/âme, vie animale/logos, naturel/surnaturel, ténèbres/lumière), l'amputant de cette part essentielle de la vie corporelle, pulsionnelle et affective qui, chassée par la science et la philosophie, se réfugie dans le langage. Oppositions que le corps chamanique a précisément pour singularité de neutraliser, élargissant ainsi la chair aux dimensions d'un corps-monde.

Cumulant les métiers de médecin et d'écrivain, Céline constitue une référence obligée de cette histoire des métamorphoses du corps. Dans « le corps otoscopique », j'analyse, à partir d'un passage-clé de *Rigodon* où le narrateur se met à saigner de l'oreille après avoir reçu une brique sur la tête, la façon dont le savoir anatomique est *incorporé et mis en œuvre* par le texte célinien. Le « retournement quasiment auto-chirurgical²⁰ » qui affecte tous les sujets depuis la révolution de Vésale, où chacun est confronté à la vision de sa propre intimité corporelle enfin dévoilée, prend ici la forme d'une « oto-bio-graphie » invitant le lecteur à reconnaître, dans l'événement qui affecte le narrateur et la narration, la mise en abyme de sa propre situation de récepteur, dont Céline cherche à casser la surdité. Il s'agit ni plus ni moins de créer chez le lecteur, par la mise en scène de la blessure initiatique que lui impose la voix célinienne à travers les ambiguïtés de l'auto/oto-représentation, une commotion susceptible de sensibiliser l'oreille à l'écoute de sa propre constitution. Blessure initiatique qui ouvre l'accès aux secrets de la genèse, là où l'oreille, agrandie à l'échelle du

¹⁹ Valère Novarina, « Attraction. *Chantier 118* » dans Nicolas Tremblay (dir.), *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ, 2005, p. 159-172, p. 166.

²⁰ Peter Sloterdijk. *Écumes. Sphères III*, Paris, Maren Sell, 2005, p. 63.

paysage sous la forme d'une « butte creuse » oscillant entre *cloque*, *coque*, *conque* et *cochlée*, en vient à se confondre avec le sexe féminin, autour duquel se déploie toute une fantasmagorie du *passage* et de l'entre-deux. Du coup, c'est la topologie mythographique impliquée dans l'oreille (son « labyrinthe », son « antre », ses « tunnels », son « rocher », son « promontoire » et ses outils de forge : enclume, marteau, étrier) qui se voit mise à nu par son dépli et sa projection à l'extérieur, dessinant ainsi dans la chair sonore du dehors le creux d'une écoute ouvrant sur « l'envers du décor » où le visible précipite dans l'audible et vice-versa.

Faisant sienne la devise de Vésale – « Palpez et sentez de vos propres mains » – où il voit « un premier pas vers la psychologie des ténèbres²¹ », Marcel Moreau, tout aussi obsédé par les mystères génésiaques de l'anatomie féminine, semble bien avoir entendu la leçon célinienne. J'analyse, dans « Le corps mystico-verbal », comment, explorant les grottes et les cavernes du corps, renouant avec l'ivresse et la transe dionysiaques, il cherche lui aussi à exhumer cette « parole du ventre » qu'il élève à la hauteur d'un véritable « texte sacré ». À l'extase, rendue suspecte par le désir qu'elle implique de s'évader du corps, l'auteur oppose un renversement des élans mystiques qu'il redirige vers les bas enfers, réhabilitant du même coup la « part maudite » du réel, la face obscure du sacré. Il s'agit d'outrepasser la finitude qui marque l'humain *de l'intérieur de l'humain*, par un ensauvagement de tout l'être, qui amplifie le corps à la mesure de l'univers pour en faire une « totalisation de forces cosmiques ». Au mythe de la transsubstantiation, s'oppose ainsi l'évidence brute d'une « entr'incarnation » du Verbe et de la Chair, unis en un même « Corps mystico-verbal ».

Écartelé entre la contraction et l'éclatement, l'introversión et l'extraversión, l'inspiration et l'expiration, le corps, chez Juan Garcia, témoigne d'une hospitalité meurtrie par l'épreuve de l'altérité, comme en font foi les multiples occurrences de la blessure et de la plaie. Ainsi le corps, chez lui, est-il tantôt « centrifuge », « ouvert à en vomir », dissous dans le dehors, tantôt centripète, prisonnier du « cloître de la pensée » et de la boyauderie labyrinthée de ses veines : « je scelle en moi tous les envols, l'instant d'extase et le recul ». À la tentation proprement religieuse de tout enclorre (*religare* c'est « lier, relier ») jusqu'à cet « enserrement secret » par quoi le poète espère « effacer la mort », au désir de cerner les contours de l'être, d'en lier et d'en totaliser les figures dans une forme pleine, homogène,

²¹ Marcel Moreau, *Corpus scripti*, Paris, Denoël, 2002, p. 69.

fermée sur sa clôture, le poème oppose sa parole déliée, son vêtement troué, son tissu de déchirures nouées : ses *pores*, comme le dit si bien l'écrivain. Comme celui du Christ dont il fait mémoire, le corps du poème s'échappe par ses stigmates et ses coutures, ses brèches et ses blessures. Il *fuit*, comme malgré lui, ainsi qu'on le dit d'une eau que rien ne peut contenir ou retenir mais, fuyant, il invente une autre façon de filer ou de ficeler le sens sans jamais se l'attacher ni l'amarrer à demeure. J'examinerai, dans « Le corps poreux », comment ce motif des pores du poème porte ou déporte vers une autre intelligence du rapport et de la relation, du lien et de la ligature; comment il donne à repenser l'articulation du même et de l'autre, du phénoménal et du supra-sensible, de l'en deçà et de l'au-delà, de l'humain et du divin, du corps et de l'âme en fonction du battement essentiel qui les fait simultanément s'embraser et s'embrasser, là où il s'agit de penser l'unité de la prise et de la déprise, de la position et de la dé-position, de la liaison et de la rupture en vertu de cette singulière disposition du poème à garantir la réversibilité des contraires et à souffrir les paradoxes, à garder actives les contradictions.

Le « corps sacrificiant », tel que le conçoit Novarina, reconduit l'injonction bataillienne prononcée à l'encontre de l'anthropomorphisme, qu'il s'agit de battre en brèche par la décapitation, afin de mettre à nu l'animalité de l'homme. Il ne s'agit pas tant de sacrifier l'animal – puisqu'à cette « anthropoclastie » s'oppose aussi bien l'éloge de « l'anthropophanie » – que de faire voir qu'il n'y a de théâtre « anthropogène » que si l'homme qui s'y produit ou reproduit s'élève sur les ruines de l'idée anthropocentrique qu'on s'en était faite. Il ne s'agit pas de faire voir l'homme fait, mais l'homme défait puis refait par la parole, saisi dans son apparaître, toujours en cours de façonnement. Mais il y a plus. Ce n'est pas seulement le corps physique (humain ou animal) qui se voit démembré, mais la prétention ou la possibilité de rapporter cette opération de démembrement à un schème mythologique ou théologique précis ou privilégié. C'est le corps monothéiste et monologique qui se voit plus profondément mis en pièces, pour être ensuite reconstitué à partir d'éléments disparates empruntés aussi bien au bouddhisme qu'au christianisme, à l'hindouisme qu'au judaïsme, au nô qu'au cinéma (Louis de Funès devenant, par sa capacité de se « défigurer », le modèle de l'acteur de théâtre). Ce qui est ainsi produit est une sorte de collage cubiste des différents états de corps possibles, une mosaïque métempsychique où le corps *constitue* le lieu d'une totalisation paradoxale de ses différentes possibilités d'incarnation fragmentées et

disséminées dans les divers régimes théologiques ou mythologiques. Si le corps de l'acteur peut être assimilé par Novarina à une « scène », ce n'est pas simplement au sens où l'ampleur et la qualité de ses gestes opèrent une découpe dans l'espace mais, plus largement, au sens où il devient un véritable « lieu de mémoire », l'autel sacrificiel d'une vaste récapitulation qui engage l'humanité tout entière.

L'œuvre de Volodine engage une disposition similaire, là où le récit post-exotique se conçoit essentiellement comme l'assemblage des membres dispersés d'un grand corps collectif. La dissolution des consciences personnelles qui préside à leur fusion dans un même espace noir se donne à lire comme la symbolisation d'une alchimie supérieure, par quoi c'est en réalité le corps confus des religions qui se voit ainsi démembré et remembré en une unité beaucoup plus vaste. De même que la personnalité constituée, fruit d'un mélange imparfait, doit être désintégrée, afin que l'âme soit libérée de ses « gangues » (de ses « complexes ») qui recouvrent et occultent des éléments encore vivants de la personnalité, refoulés dans l'inconscient et maintenus dans un état « chaotique », infantile – de même faut-il « dissoudre » le corps composite, hétéroclite des religions, démembrer la « fausse unité » qui retient les « perles » poétiques prisonnières de leur coque théologique, pour les remembrer en un corps « chimérique » qui permette d'appréhender enfin la Totalité psychique, le Soi révélé par la concentration et la réunion de ses Archétypes les plus fondamentaux. À travers la « plongée » dans la mémoire mutilée de ses personnages, c'est en réalité la mémoire même de l'humanité, depuis l'origine des temps jusqu'à aujourd'hui, que Volodine exhume et explore en la soumettant à l'épreuve des flammes, afin de dégager l'âme de l'Unique Gnose, disséminée dans les différents corpus des multiples mythologies et religions. Aussi n'est-ce pas seulement un individu mais tout un chœur de voix empruntées aux traditions les plus diverses qui se personnalise un moment en Zain et vient jeter à la face du lecteur, au terme d'une multitude de transmutations et d'hybridations alchimiques : « Un collage vous parle! »

J'analyse, de même, dans « Le corps zoospectral », comment le personnage de Crab d'Éric Chevillard déborde les limites de la corporéité humaine et cumule tous les règnes (minéral, végétal, humain, animal) dans une même chair fantomatique, éminemment plastique, au point de se confondre avec l'espace intersidéral d'une nébuleuse. Je montre comment les « esthésies » (les modes de perception et d'incarnation) des divinités de toutes origines y confluent sur le mode de ces *pathosformeln* et de ces *dynamogrammes* dont parle

Warburg. C'est tout le ballet des gestes de l'humanité perdus avec ses dieux qui ressurgissent ainsi sous le mode de la possession et du démembrement chamanique auquel est soumis le « corps sans organe » de Crab, littéralement « bousculé » par le temps qui fait irruption en lui. L'on verra également comment l'animal, cette « réserve d'oubli » qui se propose comme remède à l'hypermnésie, mine constamment l'écriture (auto)biographique, la *zoè* opposant l'opacité d'un corps « anomal » à la transparence du *bios* qui tente d'assurer ses prises sur lui.

III – Le sacre de la matière

Enfin, je démontre dans la troisième et dernière partie (« Le sacre de la matière ») comment ce démembrement qui ouvre le corps aux flux cosmiques et l'agrandit à la mesure du monde, signe du même coup le basculement du langage onto-théologique, métaphysique, dans l'espace de la matière. Éminemment suspecte aux yeux du religieux en tant que matrice du multiple, la matière est fondamentalement « dia-bolique », émettant l'Unité du divin au gré des formes et de leurs métamorphoses continues. Siège du mélange, elle occulte sous ses voiles la lumière de l'âme, noyée dans les plis de son étreinte. Pour le poète, au contraire, elle est le « corps » au moyen duquel l'esprit se palpe et s'ausculte, là où le « dieu » ne prend conscience de lui-même, en l'homme, que dans les résistances et les limites du jeu de figures à travers lequel il se sculpte, prend chair, s'affecte. « L'art doit naître du matériau et la spiritualité doit emprunter le langage du matériau²² », affirme sans détour le « matériologue » Jean Dubuffet. Je me penche donc sur les diverses façons dont les œuvres à l'étude mettent en œuvre les propriétés physiques de la parole, réhabilitent et réactivent la matérialité du langage, renouant ainsi avec la conception résolument matérielle ou matérialiste qu'entretient le chamanisme à l'égard de la langue, anticipant dès l'origine l'exhortation rimbaldienne et phénoménologique intimant de faire « retour aux choses mêmes ».

J'analyse, en premier lieu, comment le corps, entraîné du côté d'une incarnation agonistique de type chamanique par la dislocation de l'espace, prolonge ce démembrement et cette sortie hors de soi dans une « parole extatique », qui se donne à penser comme une sorte de fondu-enchaîné de l'esprit à la matière. Je montre comment les œuvres de Novarina et de Quignard dessinent une sortie hors de la métaphysique sous l'espèce éminemment originale d'une « physique surnaturelle de la parole », entre la physique d'aujourd'hui et la magie

²² Cité par Michel Collot. *La matière-émotion*. Paris, PUF, 1997, p. 61.

augurale des temps d'avant. Ce qui ne peut être obtenu qu'en effectuant un retour en amont au *logos* chamanique et à la « grande écriture pneumatique », afin de faire sortir la parole hors de son état « énonciatif » et mettre à nu la « substance littérale et pathique du langage²³ ». Il s'agit de réparer l'oubli mortel au fondement de la passion mortifère et asthmatique qui loge au cœur de la métaphysique et en fait une philosophie des souffles coupés. Car sous l'oubli de l'être s'en cache un autre bien plus fondamental encore, impensé radical de l'onto-théologie et qui est comme l'oubli de l'oubli: *l'oubli de l'air*, de la « matière-de-l'air » et de sa fonction phatique, archi-médiatrice : « Déjouant toutes les catégories posées et posables [...], transgressant les méthodes existantes du penser, l'air serait la *médiation matérielle* oubliée du *logos*. Se déroband au sensible et à l'intelligible, il en permettrait la détermination comme tels. Supportant “physiquement” la dialectique spéculative, il y disparaîtrait toujours dans la médiation d'un fonctionnement psychique, qui ne dit plus ses ressources matérielles : surtout fluides²⁴ ».

À cette émancipation de la parole hors du sens au profit de l'exhibition de sa matérialité pneumatique répond un mouvement complémentaire qui redirige l'attention vers le sol, où choit ce qui tombe hors de la sphère symbolique sous la forme d'un reste ou d'un débris opaque résistant à la signification. Je démontre, dans « Du (dé)bris symbolique », comment cette prolifération de déchets et de fragments d'objets qui affluent sur la scène littéraire contemporaine marque, au regard de l'histoire des formes, l'avènement d'un nouveau règne : le « règne de l'épars²⁵ ». Le monde, dans le mouvement de cette dissémination infinie et de cet éparpillement sans limite apparaît désormais comme une forme ouverte ou une « anti-forme » où l'univers se recompose dans son étoilement à partir des restes de l'ancien paradigme onto-théologique. Aux symboles qui faisaient tenir tout l'édifice de la représentation dans les limites de la sphère idéale de la semblance et de la totalisation se substituent ainsi des indices qui n'agissent plus que comme « tenons », « objets-fibules²⁶ » et petites agrafes du sens, n'assemblant plus le paysage que dans la saisie éphémère de l'instant et la magie adventiste de l'occasion. À l'idéalisme et à l'essentialisme désincarnés des

²³ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1995, p. 30.

²⁴ Luce Irigaray, *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*, Paris, Minuit, 1983, p. 17.

²⁵ L'expression est de Jean-Christophe Bailly, *La fin de l'hymne*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 14.

²⁶ J'emprunte le mot à Daniel Payot, *L'objet-fibule. Les petites attaches de l'art contemporain*, L'Harmattan, Paris, 1997. Voir, dans le même ordre d'idées, François Laplantine, *De tout petits liens*, Paris, Mille et une nuits, 2003.

métaphysiques traditionnelles, qui tendent à disqualifier le support concret des médiations au profit de l'illusoire transparence de l'esprit, s'oppose ainsi la nécessité d'une authentique « matériologie » attentive aux paradoxes topologiques et morphologiques des substrats et des matériaux.

« Matière de Bretagne », « matière de France », « matière de Rome » : il semble bien que les contes soient indissociables de la terre et du terroir, leur foisonnement et leur diversité les faisant assimiler, sur le plan formel, à une masse prosaïque confuse, buissonnante, à l'image du décor initiatique de la forêt qui les enveloppe. Empreintes de la nostalgie des origines et du paradis perdu, les transcriptions des frères Grimm véhiculent un sentiment de mélancolie lié à l'idée qu'ils se faisaient de la popularité authentique dont les contes, à leurs yeux, étaient la pure et parfaite expression, par opposition à la culture savante qui menaçait d'en faire oublier les formes naturelles. C'est ce résidu nostalgique, produit d'une morale faussant la bonne entente de la question formaliste sous d'illusoires idéaux de pureté, qu'il s'agit pour Philippe Beck de dissoudre. À ce dépôt de bile noire où l'on verra, dans l'esprit du système humoral des anciens, la traduction matérielle d'un rapport mélancolique au passé, l'auteur des *Chants populaires* oppose le « charme » d'une certaine légèreté d'esprit, conçue comme l'exercice d'une liberté souveraine à l'égard des formes héritées. Il s'agit, dans l'esprit de l'alchimie et de la théorie des humeurs des anciens, de transmuter la matière-émotion des contes, afin d'extirper l'âme qui y est enclose. Unissant les deux formes d'assomption (pneumatique et objectale-atomique) du langage à sa matérialité dégagées dans les deux précédents chapitres, la traduction des contes que propose l'écrivain, ainsi que je le montre dans « Alchimie du conte », se fait ainsi *transduction*, suivant le principe fondamental des alchimistes : *solve et coagula*, la « dissolution » prenant ici la forme d'une « digestion » et d'une « sublimation » de la *massa confusa* des textes en prose, qui se voient décapés du « fatras de fantastique » et du « médicament moral » par l'épuration poétique, conçue comme une véritable profanation de l'idéal formel, illusoire, sous lequel étouffait la voix des contes.

On verra, au cours de ces métamorphoses, l'espace, le corps et la matière de la parole empiéter les uns sur les autres, nouer des alliances, échanger leurs qualités et leurs topologies respectives, tenter toutes sortes d'hybridations et de passages. C'est que l'espace ne se conçoit pas indépendamment de la matière dont il est fait, n'exerce jamais sa « médiance » hors des corps qu'il mobilise. Et l'on verra en retour comment ceux-ci tendent presque

systématiquement à déborder du dedans au dehors pour s'agrandir à la mesure du paysage ou de l'univers en entier. Comment s'en étonner alors que le corps est fait de la même chair que le monde, qu'il est *participé* par le monde qu'il reflète et qui le reflète, tous deux entrelacés en un même champ de présence dont la parole chamane anime et fait vibrer les plis et les reliefs pour les porter jusqu'à ce point d'incandescence où le sensible se spiritualise et l'esprit se matérialise. Quant au reproche d'éclectisme que pourrait susciter la diversité des œuvres ici convoquées, qu'il suffise de rappeler que « les imaginaires se succèdent par métamorphose plutôt que par filiation²⁷ » et que dans l'optique d'une histoire discontinue, anachronique telle qu'elle s'impose au regard de l'idée même de survivances, c'est le découpage chronologique – aussi arbitraire, par bien des aspects, que l'ordre alphabétique – qui aurait ici fait violence à l'intelligence analytique.

²⁷ André Malraux, *L'homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, p. 211.

I – Mues d'espace

1 – L'ESPACE EXOTIQUE

À propos de la *Voie Royale* d'André Malraux

...j'aurais voulu élever un temple à la ruine...

Cioran

Temple égale exhalaison de ruines.

Marcel Moreau

Le commencement de la ruine précise le caractère de ce qui est encore debout.

André Malraux

Le défaut des noms sacrés

« Ils font défaut, les noms sacrés¹ », écrivait Hölderlin, se désolant de ce que la trace des dieux enfuis, au seuil de la modernité, devienne elle-même méconnaissable. Le divin est un nom qui manque, fait manquer et, manquant, fait écrire – il est le manque à écrire, le « défaut » de la littérature. Comment dire ce qui, par essence, transcende tout langage? Comment nommer ce qui, fondant le Nom, le défaisant dans l'indicible ou le multiple, s'absente de tous les noms? Comment nommer autrement que par tautologie? « Je suis celui qui suis », entend dire Moïse depuis le buisson ardent, où Dieu s'annonce par un nom que vaporise et déréalise du même coup l'incommensurabilité de sa présence, irréductible à toute prédication ontique. À en croire Heidegger, « la provenance de ce défaut se dissimule probablement dans une réserve (*Vorenthalt*) du sacré² ». C'est dire que ce défaut, ce suspens du nom (de Dieu) serait pour le sacré une façon de se réserver, de se retenir et, par là, de s'offrir en réserve. Dans l'ordre architectural, c'est la fonction du temple, et il n'est évidemment pas innocent que ce soit précisément à lui que Heidegger choisisse de recourir,

¹ Cité par Jean-Luc Nancy, *Des lieux divins*, Mauvezin, T.E.R., 1997, p. 11.

² Cité par Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 13.

dans « L'origine de l'œuvre d'art³ », pour penser ce qu'est un monde. Quoi de plus naturel? Le temple n'est-il pas, sur le plan symbolique, l'*Imago mundi* par excellence? C'est, semble-t-il, inévitable, et c'est peut-être même le visage – ou du moins l'un des visages – que revêt aujourd'hui la fatalité, si l'on veut bien admettre à titre d'hypothèse que le trouble que le *Fatum* savait introduire, chez les Grecs, entre les hommes et les dieux, s'est transporté au cœur même de cette parole vers laquelle on ne s'achemine plus qu'à tâtons, dans l'oubli de ce qui la fonde. Philosophique, éthique, politique ou esthétique, la pensée est d'autant plus amnésique, sait d'autant moins d'où elle vient et qui parle en elle qu'elle se soutient plus sûrement à même cette « réserve », pour laquelle elle ne sait pas encore trouver de meilleur mot ou de meilleur exemple que : le *temple*. Comme le constate Malraux, à qui le mot vient également s'imposer au moment de penser l'espace paradoxal du musée: « Le vocabulaire religieux, ici, est irritant ; mais il n'en existe pas d'autre⁴ ».

Heidegger disait s'être détourné de la théologie parce qu'il n'y avait pas rencontré de pensée et que seule la philosophie s'était avérée à la hauteur de cela qu'il s'agissait alors pour lui de penser. Peut-être faut-il donner raison au philosophe sur le théologien – encore que tout, à commencer par Heidegger lui-même, semble nous retenir de le faire. Peut-être, en effet, la théologie n'offre-t-elle pas de pensée. Pas plus qu'elle n'offre de Dieu, d'ailleurs – dans sa version apophatique, du moins, qui est la plus profonde. Ce qu'elle offre, par contre, à défaut de pensée ou de Dieu – à défaut de prétendre penser Dieu, qu'elle « sait » imprédictible –, est peut-être encore plus précieux. Et c'est le *lieu*, un lieu pour la pensée où se redéployer, ainsi qu'en témoigne ce qui se fait de plus intéressant du côté de la philosophie contemporaine⁵. « Des lieux divins, sans dieux, sans aucun dieu, sont disposés partout autour de nous, ouverts et offerts à notre venue, à notre départ ou à notre présence, livrés ou promis à notre visite », écrit J.-L. Nancy⁶, pour qui ces lieux, au-dessus desquels notre histoire se trouve aujourd'hui suspendue, dégagent et orientent de nouveaux espaces, où entre quelque

³ Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », premier chapitre des *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962.

⁴ André Malraux, *Les voix du silence*, Paris, La galerie de la Pléiade. 1951, p. 598. Afin d'éviter un trop grand nombre de notes en bas de pages, les références aux ouvrages les plus souvent cités d'André Malraux se feront directement dans le corps du texte, entre parenthèses, selon le système d'abréviations décrit à la fin du chapitre.

⁵ Je pense notamment à Giorgio Agamben, Jean-Luc Marion, Jean-Louis Chrétien, Michel Henry...

⁶ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 50.

chose de « l'autre spatialité » dont parle Merleau-Ponty⁷. Places vives, à vif, comme on le dit des plaies qui font voir la chair sous le derme, la pulpe sous l'écorce, le sang sous le sens, l'homme sous le dieu – le dieu nu sous l'habit de gloire: « ce ne sont plus des temples, ce serait plutôt l'ouverture ou l'espacement des temples eux-mêmes, une dis-location sans plus de réserve ni d'enclos sacrés – d'autres tracés, d'autres voies, d'autres places pour tous ceux qui sont là⁸ ». C'est cette ouverture et cet espacement que j'aimerais ici questionner, à travers l'effondrement et la ruine du temple de Banteï-Srey en suivant, avec Malraux, *la Voie royale* qui y mène. Ceci afin de montrer que le temple, en tant que *suspens secret de la réserve*, gouverne l'économie comparative du roman et engage, à cet effet, toute une série de *déplacements* et de *dislocations* qui touchent au principe même de ce qu'il s'agit ici de penser à titre d'*entropologie du sacré*.

Entropologie

On se rappelle que Claude Lévi-Strauss, dans *Tristes tropiques*, suggérait d'étudier sous ce nom d'« entropologie » les processus et les lois préluant aux phénomènes, complexes, d'usure et d'entropie. Des phénomènes auxquels Malraux était particulièrement attentif : « Mais je suis beaucoup plus sensible à ce qui s'est effacé, à ce qui s'efface » (OC3, 351), affirme Méry, dans les *Antimémoires*. C'est là, me semble-t-il, dans cette attention au mouvement d'effacement de la trace dans la présence, que se noue l'unité aporétique des deux corps, *corps* et *corpus*, langue et mémoire. Si « toute langue se fonde [...] sur une entropie, sur une déperdition », si « l'analyse symptomale du langage renvoie [...] à une phénoménologie de la déchéance⁹ », comme le suggère Michel Haar à propos de la méditation nietzschéenne sur le langage, c'est qu'avec le « défaut de dieu », c'est le fonds de la langue, son fondement même qui se dérobe, fait défaut. Le temple malrucien n'est pas ou n'est plus seulement désert, déserté, au sens où le vide sacrerait l'é-vidence du lieu où le dieu se vaporiserait en une fine poussière et continuerait, sous une forme encore plus légère que le vent, à faire ciller des yeux; il est *en ruines* et, par là, témoigne d'une « mémoire en

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, p. 332-33.

⁸ Jean-Luc Nancy. *op. cit.*, p. 50.

⁹ Michel Haar, *Nietzsche et la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1993, p. 112 et 115.

miettes¹⁰ » – d’une *antimémoire*, pour reprendre le maître mot de Malraux – qui, depuis l’effritement des grands récits, ne se donne plus à lire que comme la forme prophétique de l’oubli. Celle que donnent à voir les “*fragments de dieux*” gisant, cassés, sur le sol de la jungle comme autant de reflets d’un monde brisé, témoignant d’un temps passé. Ils sont tout ce qui reste du crépuscule des idoles.

Je me garderai ici d’en dire plus, d’annoncer, comme il conviendrait en pareille circonstance, les étapes que j’entends suivre, quelle méthode je propose, parce que ce serait faire croire que je sais où je m’en vais, que je connais le chemin, alors qu’en matière de sacré, la meilleure méthode est encore celle que prescrit l’étymologie. *Methodos*, faut-il le rappeler, consiste d’abord et avant tout à se frayer un chemin vers un peu plus de danger et de vérité, dans le pays d’aucun nom ni d’aucune carte – celui qu’il incombe à chacun d’inventer sous ses pas, qui nous habite plus que nous ne l’habitons, où l’on s’invite comme si on était chez soi, en sachant bien que ce n’est pas encore ça, qu’il est impossible de demeurer là, qu’il faut aller au-delà, plus loin, toujours, ouvrir une voie nouvelle vers l’autre parole, celle dont on n’apprend à se faire l’hôte qu’en y engageant cette part de soi contre laquelle la raison cartographique, à tout coup, fait naufrage. Une parole dont on ne se soutient qu’en la faisant venir à soi, comme on respire, naturellement, pour mieux aller à elle, fût-ce d’un pied mal assuré – marcher, marcher, accorder l’allant du pas à l’élan du souffle, sans attendre ni même espérer quelque directive ou direction de ce maître-ci ou de ce maître-là, si ce n’est du seul auquel on puisse avoir authentiquement recours, le *mètre*, dont le secours se réduit à battre la mesure, ne mesurant rien qu’on n’y ait mis, admis ou même omis. Or, comme la « voie » que Malraux nous propose d’emprunter conduit droit au cœur de la forêt cambodgienne, il me semble impératif de rappeler, en qualité de précepte herméneutique, ce mot de Heidegger placé en exergue aux *Chemins qui ne mènent nulle part*: « Dans la forêt, il y a des chemins qui, le plus souvent, encombrés de broussailles, s’arrêtent soudain dans le non-frayé. On les appelle *Holzwege*. Chacun suit son propre chemin, mais dans la même forêt. Souvent, il semble que l’un ressemble à l’autre. Mais ce n’est qu’une apparence. Bûcherons et forestiers

¹⁰ J’emprunte l’expression à Danièle Hervieu-Léger. *La religion pour mémoire*, Paris. Cerf. 1993, p. 186.

s'y connaissent en chemins. Ils savent ce que veut dire : être sur un *Holzweg*, sur un chemin *qui ne mène nulle part*¹¹ ».

Mystique de l'aventure

Fortement inspirée du séjour de Malraux au Cambodge qu'elle relate sous forme romancée, *La Voie royale* s'inscrit dans la vogue des récits d'aventures et des histoires vécues qui, de 1920 à 1930, ne cessent de se multiplier en Europe. C'est un phénomène de génération, qui voit s'élaborer, avec les œuvres de Joseph Kessel, Antoine de Saint-Exupéry, Blaise Cendrars, Ernst Jünger et Malraux une véritable « culture de l'aventure ». Plus qu'un simple engouement, celle-ci, longtemps dépréciée, devient l'objet d'un véritable « culte ». Ils sont nombreux ceux qui, comme Saint-Exupéry dans *Vol de nuit*, pressentent le « caractère sacré de l'aventure¹² ». Pour le Jünger d'*Un cœur aventureux*, elle constitue une voie d'accès privilégiée pour qui tente d'approcher l'énigme du monde: « C'est une récompense plus profonde qui se cache sous l'éclat prometteur de l'aventure. Celui qui, comme l'aventurier, croit au destin et aux étoiles poursuit du moins les reflets d'une réalité supérieure; pour lui, tous les sentiers qui mènent du monde des buts vers celui des sens ne sont pas encore barrés¹³ ». Prônant le détachement total à l'endroit des résultats de l'action, s'émancipant de « l'esclavage du but », l'aventure devient ainsi dépositaire de vertus suprêmes – choix délibéré d'une vie plus intense, expérience des extrêmes, goût du risque, fascination qu'entraîne la proximité presque permanente de la mort, accomplissement et dépassement de soi, dévoilement d'un sens caché du monde – autorisant à en parler comme d'une véritable « mystique ». Préparée par la montée et la propagation du désir d'aventure dès 1850, celle-ci se sera définitivement consolidée autour des années 1930, c'est-à-dire au moment même au Malraux publie *la Voie Royale* (1928). Le sujet central du roman – l'acheminement vers un temple perdu au cœur de la forêt cambodgienne – est bien fait pour consolider ce lien de l'aventure à la quête initiatique.

« Tout aventurier est né d'un mythomane » (*OCI*, 378). Comme le mystique, dont la quête n'a de sens qu'à se poursuivre infiniment, l'aventurier ne vit que de se maintenir dans

¹¹ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 7.

¹² Cité par Sylvain Venayre, *La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne 1850-1940*, Paris, Aubier, 2002, p. 222.

¹³ *Ibid.*

l'espace ouvert, jamais clos, d'une aventure sans fin ni finalité établie. Le « désir des confins » dont ils témoignent, chacun à leur manière, se sustente de n'être jamais rempli. « Il n'est de paradis que celui que nous ne pouvons [atteindre *en surcharge sur chercher*] » (*OCI*, 926), écrit Malraux dans ses *Fragments préparatoires* à *La Tentation de l'Occident*. Placée sous le signe de l'aventurier-roi, *la Voie Royale* ne se conçoit comme application de l'utopie du royaume (d'abord rêvé sous l'emblème du farfelu¹⁴) à l'espace réel que dans la mesure où cet espace se trouve, en un certain sens, « déréalisé ». « Être roi est idiot; ce qui compte, c'est de faire un royaume » (*OCI*, 411), déclare Perken qui, s'inspirant de l'aventure de Charles-Marie David de Mayrena¹⁵, entend, lui, ne pas faire servir son projet aux intérêts de l'État, dont on sait qu'il fit montre d'une parfaite ingratitude à l'endroit de Mayrena, qui s'était pourtant présenté comme éclairer de la politique française. C'est une des mutations essentielles qu'a connues l'aventure, au tournant du XX^e siècle : s'affranchissant des buts et des intérêts (souvent pécuniers) qui la guidaient jusque-là, elle est désormais poursuivie pour elle-même. Elle hérite de l'idée, formulée par les Romantiques au début du XIX^e, du « voyage pour le voyage », pendant praxéologique de la doctrine de « l'art pour l'art ». Aussi intangible que le dieu qu'elle relaie dans sa fonction d'objet perpétuellement dérobé – objet qui toujours recule¹⁶ – l'aventure se définit désormais comme moyen sans fin : « J'entends par aventure une action dont le rapport avec le but n'est pas rigoureux » (*OC2*, 955), écrit Malraux dans *Le démon de l'absolu*. Aussi l'aventurier peut-il apparaître comme une figure laïcisée de l'homme en quête de Dieu; c'est ainsi que le définit Chesterton, dans « L'autorité et l'aventurier ». Le personnage mythique de Lawrence en est certainement un des meilleurs exemples. Malraux, qui lui consacra tout un essai dont le titre (*Le démon de l'absolu*) est suffisamment éloquent, y voit l'incarnation d'« une foi péremptoire – mais inconnue », « un des esprits les plus religieux de son temps, si l'on entend par esprit religieux celui qui ressent

¹⁴Cf. André Malraux, « Royaume-farfelu » (*OCI*).

¹⁵ Pionnier de la politique coloniale de la III^e République dans les hauts plateaux indochinois, Marie David de Mayrena se fit proclamer « Roi des Sédangs » sous le nom de Marie Ier, comme Artaud au pays des Tarahumaras; c'était l'année même où Kipling publiait *L'homme qui voulut être roi*.

¹⁶ Pierre Mac Orlan, *Le petit manuel du parfait aventurier*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 15 : « Il est nécessaire d'établir comme une loi que l'A n'existe pas. Elle est dans l'esprit de celui qui la poursuit et, dès qu'il peut la toucher du doigt, elle s'évanouit, pour renaître bien plus loin, sous une autre forme, aux limites de l'imagination ». Vladimir Jankélévitch (*L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier, 1963, p. 31), de même, parle de l'aventure comme d'une « œuvre fluente et mobile et toujours inachevée ».

jusqu'au fond de son âme l'angoisse d'être homme¹⁷ ». Au-delà des intérêts de surface qui semblent le motiver, l'aventurier malrucien est mû par des raisons d'ordre essentiellement métaphysique. « Héros sans cause », c'est-à-dire sans but prédéterminé, il cherche dans l'action ce que le mystique attend de la contemplation : « une sorte de saisie fulgurante de son destin » (OC3, 359). Les aventuriers apparaissent, en ce sens, comme des « hommes de l'antidestin » (OC3, 315).

L'espace exotique

L'aventure, ainsi définie comme départ et partance, déterritorialisation permanente, engage un rapport spécifique à l'espace. Née d'un « désir des confins », elle est indissociablement liée à la fascination qu'exercent les terres lointaines, inconnues de l'homme blanc. L'aventure procède ainsi de l'exotisme, tel qu'il s'est développé au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Rompant avec l'espace de la communauté – Malraux définit explicitement l'aventure par le « besoin de s'écarter de l'Europe¹⁸ » – elle s'inscrit en marge de l'ordre civilisé, dont les valeurs sont jugées exsangues. À l'espace cadastré et domestiqué de la civilisation, s'oppose l'espace imprécis, incertain et imprévisible de l'exotisme, dont le préfixe (*exo-*) renvoie précisément à ce qui est « en dehors » du monde commun, habituel. Il évoque des territoires où les codes de la civilisation occidentale sont suspendus ou, du moins, mis à distance. Rompant avec la vie quotidienne, l'aventure exotique marque une sortie hors de la sphère du sérieux et de l'ennui qui prévalent dans le monde aliénant du travail. Rompant avec la vie en société, elle promeut la solitude et l'individualisme. Ainsi Claude (le narrateur du récit) reconnaît-il dans Perken (l'homme qui accepte de l'accompagner) son propre destin, qui est celui de tout aventurier : « la lutte de celui qui n'a pas voulu vivre dans la communauté des hommes » (OC1, 377). L'espace exotique de l'aventure relaie ainsi la fonction jadis conférée à l'espace sacré, qui se caractérise par son hétérogénéité au regard de l'espace dit « profane ». Introduisant une coupure dans le continuum des lieux communs, découpant des portions d'espace qualitativement différentes, il produit des îlots et des isolats, des lieux à l'écart, réservés au culte et à la célébration. C'est la fonction des temples et des « hauts lieux ». L'espace exotique reproduit le même partage, la même structure d'exclusion ou d'exception qui consiste à mettre à l'écart, à faire du séparé : « ex-chorêo » marque la

¹⁷ Cité par Sylvain Venayre. *op. cit.*, p. 222.

¹⁸ *Ibid.*, p. 47.

sortie hors du lieu assigné. Le lointain qui définit l'espace du voyage et de l'aventure joue ainsi le rôle d'un *absolu*, au sens de ce qui est radicalement détaché, absous de tout rapport déterminé. L'au-delà que la littérature médiévale situait hors de ce monde se voit ainsi rapatrié sur le plan de l'immanence, là où le rapport à « l'autre monde » semble désormais devoir se jouer sur le plan de la spatialité.

L'exotisme, en ce sens, détermine un moment charnière dans l'histoire des mutations de l'espace et de la perception. Il marque pour ainsi dire l'acte de naissance de l'espace enfin considéré pour lui-même, réduit jusque-là à faire figure de théâtre projectif de l'au-delà. Il se distingue enfin de l'espace mythique qui, prédominant durant toute la période de l'Antiquité grecque et du Moyen-Âge chrétien, gommait le phénoménal sous le symbolique, pour ordonner le décor à une hiérarchie de valeurs morales et spirituelles, reléguant ainsi le paysage proprement dit dans le domaine des contingences et de l'accidentel. On dira de cet espace qu'il était « moins perçu que vécu¹⁹ ». C'est un monde clos, fermé sur lui-même, où le sentiment de l'immanence du divin détourne le regard de l'environnement immédiat pour le diriger vers des profondeurs où nature et surnature s'interpénètrent, brouillant ainsi les frontières entre espace réel et espace mythique, espace profane et espace sacré. Ordonnant le décor, l'espace mythique ordonne du même coup le regard. Ne sont dignes d'attention que les *signes électifs* et *divins* dont le merveilleux médiéval parsème ses forêts enchantées. Le décor n'est jamais que le support des annonces, la scène (invisible en elle-même) des mystères et des transfigurations. La topologie se trouve ensevelie sous la toponymie : les lieux sont si saturés de signes et de souvenirs religieux ou héroïques que la visibilité de l'espace proprement dit disparaît sous la profusion des noms et des commémorations qui s'y rattachent. Si l'espace mythique est « personnalisé », par opposition à la conception abstraite et homogène que nous en avons, la personnalité de l'individu, elle, n'a de sens qu'à se dissoudre dans le scénario et l'éthologie de l'histoire sainte. Ainsi les exploits du chevalier ne sont-ils jamais que les symptômes d'une contrition : avant d'être des chevaliers, Lancelot et ses compagnons sont des pécheurs repentants, dont la quête n'a pas pour objet l'espace réel, mais le salut dans un au-delà « méta-physique ». Le voyage, initiatique plus que géographique, en est un de reconnaissance plus que de découverte : il ne s'agit pas de découvrir de nouveaux espaces, mais de retrouver, au contact des « hauts lieux », les vérités

¹⁹ Paul Zumthor, *La mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 36.

symboliques déjà contenues et préfigurées dans les dogmes. On ne s'absorbe pas dans la contemplation du paysage et des contrées parcourues : on s'initie à des mystères dont le lieu sensible recueille les présences et les voix secrètes. L'attention exclusive portée aux choses transcendantes efface ainsi de la perception ce qui relève du domaine purement terrestre, jugé insignifiant et, dès lors, ravalé au second plan.

Or l'espace exotique naît précisément de l'attention aux paysages, à la faune et à la flore, aux hommes qui peuplent les contrées étrangères et au pittoresque de leur différence – tous éléments que dédaigne le regard médiéval. L'exotisme, comme le note Malraux dans sa préface au *Démon de l'absolu*, ne pouvait croître que sur le cadavre du merveilleux. Ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle que le prestige qui était réservé au pays imaginaire – cette « banlieue du ciel » (OC2, 829) – se transfère aux lieux géographiques éloignés. Pour que le mythe de l'aventurier

s'établisse en ces confins du réel, du rêve, de l'errance et de l'histoire où nous le voyons, il fallait d'abord que le réel devînt capable de la suggestion possédée jusque-là par l'imaginaire seul (OC2, 823). Jusqu'au XIX^e, le pays étranger, tout comme le passé, n'était que le décor le plus favorable à l'action [...]. Le fait nouveau, c'est que le décor porte en lui-même sa puissance poétique [...] (OC2, 832). On peut dire que l'exotisme naît lorsque des paysages lointains font naître des sentiments particuliers; mais il avait fallu d'abord que des paysages quelconques fissent naître des sentiments tout courts [...] (OC2, 833). Le merveilleux mort, l'imagination invente l'exotisme comme elle invente le passé, parce qu'il lui faut des lieux où l'imaginaire pourrait arriver – aurait le droit d'être vrai... Et elle en a la nostalgie que le merveilleux avait du paradis, parce que ces lieux sont des paradis – les lieux où les hommes échappent à la condition humaine (OC2, 834).

Du chevalier errant à l'aventurier

Au chevalier errant du Moyen Âge, se substitue ainsi le personnage moderne de l'aventurier, qui en est l'héritier. Ce dernier est toujours magnétisé par un ailleurs, mais un ailleurs *laïcisé*. L'espace n'est plus simplement le lieu clos sur l'objet de la quête : il *est* lui-même devenu l'objet de désir. On ne cherche plus le *dieu* dans l'espace, mais *l'espace* qui, vidé de la présence encombrante des dieux, peut enfin paraître pour lui-même. S'aventurer, chez Malraux, c'est toujours courir le risque de l'errance qu'implique et appelle la découverte de nouveaux espaces. *La Voie Royale* est, à cet égard, absolument exemplaire. Car contrairement à ce qu'annonce le titre du roman, la *Voie* dont il est ici question n'a rien de la voie directe, de la voie droite qui met à l'abri des obstacles – déviances, dévoiements, déviations et détours – n'a rien de la *via regia* à laquelle Bernard de Clairvaux fait allusion

dans son traité de l'amour de Dieu. Elle a même tous les caractères de la *via rupta*, du *chemin qui ne mène vers nulle part*, si ce n'est *au cœur des ténèbres*, pour reprendre le titre du roman de Conrad, auquel Malraux doit beaucoup. « Au milieu du chemin de notre vie/je me retrouvai par une forêt obscure/car la voie droite était perdue²⁰ », peut-on lire à l'entrée des cercles de *la Divine comédie*, au seuil d'un *Enfer* où l'auteur de *la Voie royale* nous invite à descendre. Qui, à cet égard, ne voit pas que la majuscule et l'épithète, chargées de spiritualiser l'ancienne route archéologique, signalent, de façon à peine voilée, une métamorphose possible de la voie mystique? Si le roman d'aventures malrucien – peut-être aussi faux que celui de Conrad au sens où, comme lui, il enregistre la faillite de l'idée même de héros²¹ ; d'où, ceci expliquant cela, le tournant éthique qui, des *Conquérants* aux *Noyers de l'Altenburg*, engage les protagonistes à se situer du côté des vaincus – se distingue ainsi de tout ce qui s'est produit sous ce nom à une époque où, sauf exception, l'exotisme confine à visiter la différence en touriste, c'est que de l'esprit de dépassement qui rivait le mystique à sa quête comme à sa marche vers une imprenable origine ou fin appelée « Dieu », subsiste chez l'aventurier le mouvement de partir sans cesse, comme si de l'expérience mystique traditionnelle ne survivait que la forme, indépendamment du contenu de la croyance²².

Comment s'étonner, dès lors, de ce que, symbole du chemin qui mène de l'Occident à l'Orient, de l'ombre à la lumière²³, le temple commande tout l'itinéraire alors que, de *la Voie royale* aux *Antimémoires*, il n'aura cessé d'ordonner la marche? « Il semblait que je

²⁰ Dante, *La divine comédie. L'Enfer*, Paris, Flammarion, 1992, p. 25.

²¹ Ainsi Perken, dont l'ombre raccourcie sur le pont du bateau préfigurait la fin dès le début du roman, mourra sans avoir pu « laisser sa cicatrice sur cette carte » (*OCI*, 412) du Cambodge où il rêvait de se tailler un royaume. Refusant qu'en son trépas ne prenne forme cette transmission de l'expérience dont Walter Benjamin (« Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », chap. 4 des *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. 3, 2000,) dit qu'elle est le contenu même de nos vies, la matière dont se nourrissent les récits, Perken ne fait pas que confirmer que la mort a pris elle-même un nouveau visage là où le sien « a imperceptiblement cessé d'être humain » (*OCI*, 505). Chassant le seul témoin susceptible de recueillir sa mémoire – « Une mémoire, mon petit, c'est un sacré caveau de famille ! Vivre avec plus de morts que de vivants... » (*OCI*, 382), déclare le vieux Vannec à son petit-fils, Claude –, le rejetant vers cet « autre monde » où les dieux n'ont aucune part, Perken choisit de demeurer seul : « Les lèvres s'entrouvraient. "Il n'y a pas... de mort... Il y a seulement... moi... Un doigt se crispa sur la cuisse... moi... qui vais mourir..." Claude se souvint, haineusement, de la phrase de son enfance : "Seigneur, assistez-nous dans notre agonie..." Exprimer par les mains et les yeux, sinon par les paroles, cette fraternité désespérée qui le jetait hors de lui-même ! Il l'étreignit aux épaules. Perken regardait ce témoin, étranger comme un être d'un autre monde » (*OCI*, 506).

²² Cf. Michel de Certeau, *La fable mystique, I. XVIe-XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 411.

²³ *Le Chemin vers la lumière* est le titre d'un ouvrage dont Malraux conservera plusieurs pages dans le dossier de *La Lutte avec l'ange*.

fusse appelé par un pèlerinage de Çiva : Bénarès, Madura, Ellora, bientôt Elephanta... » (OC3, 207), écrit l'auteur du *Miroir des limbes*, qui n'aura jamais « conservé de son obsession que le mouvement qui le tirait vers les temples » (OC1, 1234) au temps où il se faisait appeler Claude, le narrateur de *la Voie royale*. Une *Voie* si étroitement liée à l'idée de pèlerinage qu'elle appellera tout naturellement dans l'esprit de Malraux la comparaison avec celle qui conduisait les pèlerins du Moyen Âge à Saint-Jacques-de-Compostelle – comparaison qu'aura conforté la lecture d'*Un pèlerin d'Angkor*, de Pierre Loti. Or qui dit pèlerinage, dit retour aux sources, et c'est bien tout le sens de ce roman, qui a pour thème l'exhumation d'une ancienne Voie et des ruines d'un temple dans le cadre d'une mission archéologique. Du chemin qui serpente au milieu de ces « bois fumants de commencement du monde » (OC1, 417) débordant des marges du livre de Genèse où entrent les dieux et les légendes hindous, ne subsiste plus qu'un tracé à demi oblitéré, la *Voie* n'apparaissant d'abord dans le roman que sur papier, *i.e.* la carte archéologique du Siam et du Cambodge où elle se trouve réduite à un pointillé, un trait brisé – pas même une ligne²⁴. L'utilisation de la carte contribue à renforcer l'effet de fantastique dont joue le romancier, en ce qu'elle déréalise l'espace réel ou « réaliste », l'émancipant de ses attaches à l'espace purement référentiel. L'utilisation de la carte se voit ainsi inversée : au contraire du savoir cartographique, qui vise à en combler les « blancs », le roman d'aventures, lui, ne vit que de les alimenter. Supports électifs de la projection, l'imagination joue de leur indétermination. Sur les cartes, les couleurs s'effacent, alors que le blanc du mystère reparaît. D'un outil d'arrondissement qui prend l'espace au piège de la représentation, elle fait une interface et un support pour l'imagination mythographique. La carte s'insère ainsi entre le réel et l'imagination comme un filtre, qui fait de ses blancs les agents d'une revirginisation du regard. Être romancier, c'est se donner le pouvoir de rendre les latitudes et les longitudes à l'esprit d'aventure.

Les protagonistes semblent ainsi marcher sur la voie royale comme sur un fil oscillant perpétuellement entre réel et surréel. « Décomposée par les siècles », ce « fantôme de route » ne montre sa présence que par signes discrets, sans que l'on sache s'ils sont « promesses » ou « refus » : « petits monuments écrasés », « abandonnés par la forêt comme

²⁴ On retrouve le même procédé dans *Les Conquérants* : « Hongkong. L'île est là sur la carte, noire et nette, fermant comme un verrou cette rivière des Perles sur laquelle s'étend la masse grise de Canton, avec ses pointillés qui indiquent des faubourgs incertains [limbes], à qqs heures à peine des canons anglais » (OC1, 118).

des squelettes » dont le temps, la chaleur et l'humidité ont rongé les arêtes, pour ne laisser derrière eux que « ces masses minérales pourries, avec les deux yeux de quelque crapaud immobile dans un angle de pierres » (*OCI*, 416). Si bien que, du sacré, ne reste plus que la trace de la trace. À Heidegger qui s'inquiétait de ce que non seulement le sacré, en tant que trace de la divinité, se perde, mais encore que les traces de cette trace perdue en viennent elles-mêmes à s'effacer, l'auteur des *Antimémoires* répondait en écho : « Mais je suis beaucoup plus sensible à ce qui s'est effacé, à ce qui s'efface » (*OCI*, 351). Aussi se range-t-il, avec Hölderlin et quelques autres, parmi « les poètes du genre de ces plus risquants » qui, « parce qu'ils éprouvent la perte en tant que telle, sont en chemin vers la trace du sacré²⁵ ». Trace dont le propre consiste à signifier sans faire apparaître quoi que ce soit, si ce n'est le signe indélébile de notre temps, avide de chiffres et de documents :

Que l'on veuille déchiffrer l'ancien, et que l'on espère découvrir l'ancien de l'ancien, l'archaïque, c'est bien là une préoccupation moderne, celle du siècle qui a découvert et l'archéologie et la psychanalyse. Dans les deux cas, ce retour aux sources, cette restitution du passé ad integrum, ou presque, témoignent probablement de l'éloignement des hommes de culture par rapport aux sources de cette culture. On ne recherche que ce qu'on a perdu [...] nous, hommes de l'ère moderne, [...] cultivons l'original dans la mesure où nous avons perdu le commerce intime des origines²⁶.

C'est cet éloignement des hommes de culture que nous sommes par rapport aux sources de notre culture – ce « déracinement dans ses origines » dont parle quelque part Heidegger – que mesure précisément le tracé de la *Voie royale*. Et quel éloignement! C'est la distance... de l'Occident à l'Orient. Obsédé par la civilisation hellénique, Heidegger, dans « L'origine de l'œuvre d'art », élit le temple grec à titre d'*imago mundi*. Hanté par la civilisation orientale, Malraux, dans *la Voie royale*, choisit le temple khmer. Lequel, en vertu des effets de l'indianisation dont témoigne l'art cambodgien, a lui-même les yeux et le sourire des dieux hindous, pour lesquels l'auteur des *Antimémoires*, on l'a vu, a une égale fascination. Ainsi que pour tout ce qui a trait au différent, d'ailleurs : « Comme Paulhan, je suis un homme de la différence : nous regardons les cultures en ethnographes », déclare-t-il à

²⁵ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 383-84.

²⁶ Michel Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985, p. 58.

l'occasion d'une entrevue accordée à F. J. Grover²⁷, persuadé que le meilleur moyen d'appréhender les valeurs fondamentales d'une civilisation reste encore l'examen et la confrontation des oppositions. C'est le principe herméneutique qui gouverne tout *Le Musée imaginaire* : « nous ne pouvons sentir que par comparaison... Le génie grec sera mieux compris par l'opposition d'une statue grecque à une statue égyptienne que par la connaissance de cent statues grecques²⁸ », écrit Malraux en 1931, dans la préface au *Catalogue* de l'exposition Galanis. Un principe que l'écrivain appliquait déjà au temps de *La Tentation de l'Occident*, où il choisit de confronter la pensée d'un Européen avec celle d'un Chinois, tout en prenant bien soin, avec les lettres, de faire s'échanger leur lieu (le Chinois écrit de l'Europe et l'Européen de la Chine).

Seulement voilà, avec *la Voie royale*, les choses se compliquent un peu en matière de négociation culturelle. Parce que sur l'espace de dialogue qui s'ouvre entre littérature et religion à partir de ce que le temple oriental, comme index facto-historique de la différence culturelle, donne à penser de l'éloignement de la culture occidentale au regard de ses propres origines, se greffe toute une série d'oppositions connexes. À commencer par le conflit entre primitifs et modernes, qu'exacerbe ici la violence dont participe tout à la fois, différences mises à part, le projet de colonisation du gouvernement français et le projet de Malraux-narrateur (s'emparer des pierres ornées du temple de Banteï-Srey). Au tracé de la Voie royale passant par le royaume des Moïses, s'oppose ainsi la ligne du chemin de fer de la colonne militaire, qui mesure l'avancée des colonisateurs annonçant la fin d'un monde. Si bien qu'à la croisée de ces deux traits d'écriture se noue, sous-jacente à la première, l'opposition fondamentale de la nature et de la culture. Voyons un peu comment celle-ci se joue.

La réserve se réserve et se dissimule elle-même comme réserve. C'est pourquoi le temple prescrit le voile, pourquoi, dans le désert, il se confond avec celui-ci sous la forme de cette tente de toile qu'est le tabernacle. Pourquoi il est ici voilé par la jungle, qui n'est elle-même jamais que l'autre hyperbolique et pléthorique du désert. D'où, sous celui de *Voie royale*, un autre titre, plus ancien, puisque à l'origine, le roman devait s'appeler... *Puissances*

²⁷ Frédéric J. Grover, *Six entretiens avec André Malraux sur des écrivains de son temps (1959-75)*, Paris, Gallimard, 1978, p. 130.

²⁸ André Malraux, « La peinture de Galanis », préface au catalogue de l'exposition « Galanis », Galerie de la Licorne, 110, rue La Boétie, Paris, mars 1922.

*du désert*²⁹.

Comme le désert et la ville, la forêt, où grouillent les signes apeurés, dit sans doute le non-lieu et l'errance, l'absence de chemins prescrits, l'érection solitaire de la racine offusquée, hors de portée du soleil, vers un ciel qui se cache. Mais la forêt, c'est aussi, outre la rigidité des lignes, des arbres où s'accrochent des lettres affolées, le bois que blesse l'incision poétique³⁰.

Autre trait à rajouter au comput des formes héritées de la mystique : l'érotique sous-jacente au mouvement d'écriture que thématise le frayage d'un chemin dans le corps de la femme-forêt, où le texte se trouve mis en abyme. On sait mieux, depuis Bataille et Michel de Certeau, ce que le sacré comme écriture doit à l'érotisme, ce qu'il appelle comme désir, jusqu'à se confondre, en dernière limite, avec cette obsession de la mort vers laquelle le visage et le sexe de la femme chassent presque systématiquement l'homme malrucien. Rien, hors de la transgression, ne saurait ici opérer. C'est bien pourquoi Malraux-narrateur s'avance en terre étrangère, franchit les frontières, pénètre le pays défendu et transgresse la loi qui lui interdit, par le biais d'un arrêté émis par l'Institut français, de déplacer les pierres du temple.

Le voici tout occupé, sous les traits de son *alter ego*, à tenter d'en desceller une: « Claude frappait presque sans conscience, comme marche un homme perdu dans un désert. Sa pensée en miettes, *effondrée comme le temple*, ne tressaillait plus que de l'exaltation de compter les coups : un de plus, toujours un de plus... *Désagrégation de la forêt, du temple, de tout...* »³¹ (OC1, 429). La ruine, qui marque le suspens de la réserve, s'étend partout, à tout, du temple jusqu'à la pensée que ce dernier ne soutient plus qu'en s'effondrant, la faisant s'effondrer avec lui. Aussi la ruine marque-t-elle l'avènement de l'œuvre dans la mesure où, en termes heideggeriens, elle engage un combat entre monde et terre, installant le premier pour faire venir la seconde et ainsi permettre qu'elle surgisse au travers de lui. Qu'est-ce donc qui, mieux que la ruine, consacrerait les noces de la culture et de la nature – elle qui assure si bien la dissémination du temple dans le paysage que la forêt se charge tout naturellement de refaire ses murs, ses linteaux et ses voiles, sous forme de « grilles enchevêtrées de roseaux »

²⁹ L'association désert/forêt est fréquente chez l'écrivain, ainsi qu'on peut le constater dans cet autre passage, tiré des *Antimémoires* : « Toute la forêt du désert flambait, royaume interdit au fond duquel régnait sans doute quelque scorpion sacré... » (OC3, 66).

³⁰ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 109.

³¹ L'association de la pensée avec l'espace est fréquente, chez Malraux, comme dans le passage suivant, tiré de *Fragments préparatoires* : « L'esprit est une forêt que l'incendie dévore et que ses taillis enflammés parent d'un suprême éclat avec plus de force à mesure qu'il avance [...] » (OC1, 928).

et de « rideaux de pariétaires », coiffant le tout d'une « voûte végétale », comme si la jungle avait digéré et métabolisé l'architecture de l'édifice sacré? Si bien qu'en réalité, ce n'est pas au cœur de la forêt qu'il faut chercher le temple, dont il figurerait le noyau, mais dans le « tissu inextricable » des roseaux et des arbres qui, l'enveloppant comme un voile de maya, le manifeste partout – de même que le temple-tombeau des *Antimémoires* « semble prendre au piège le paysage de montagnes qui entoure sa solitude » (OC3, 424). La « végétation de dieux » (OC3, 203) que Malraux voit fleurir sur les frontons du temple indien de Madura – précisément qualifié d'« Angkor barbare » – se dissout ici dans le paysage, là où la pierre et le bois, l'organique et l'inorganique échangent leurs qualités. La forêt se minéralise cependant que la pierre se végétalise. Transmutation alchimique d'un élément en un autre. La pierre, « chargée d'hostilité » (OC1, 427), semble s'animer et se mouvoir d'elle-même, alors qu'un bloc se détache soudain du temple, dont le bruit de chute résonne jusque dans le mot qui, surgissant dans l'esprit de Claude, en recueille les échos : « in-so-lite » (OC1, 425). La désagrégation du temple entraîne la ruine de l'espace, qui retourne au chaos. Comme si la désagrégation du symbole de l'ordre cosmique appelait la ruine de l'image du monde, que traduit la dissolution générale des frontières entre les règnes animal, végétal, humain et minéral. Les êtres et les choses se dissolvent et fusionnent dans une même pâte fangeuse là où la fermentation fait se gonfler et s'allonger les formes, pourrissant « hors du monde dans lequel l'homme compte ». Les animaux, « furtifs et le plus souvent invisibles », semblent eux-mêmes venir d'un « autre univers », là où les termitières élèvent dans la pénombre « leurs pics de planètes abandonnées comme si elles eussent trouvé naissance dans la corruption de l'air, dans l'odeur de champignon, dans la présence des minuscules sangsues agglutinées sous les feuilles comme des œufs de mouches ». L'unité de la forêt en vient si fortement à s'imposer que Claude renonce à « séparer les êtres des formes, la vie qui bouge de la vie qui suinte » (OC1, 416-17).

La ruine de l'assise symbolique du monde libère ainsi tout un réseau de correspondances qu'il revient désormais aux araignées de tisser, comme si l'homme était soudain dessaisi de son rang de maître des signes au profit du règne animal : « Seules, sur les mouvements de mollusque de la brousse, elles fixaient des figures qu'une *trouble analogie* reliait aux autres insectes. aux cancrelats, aux mouches, aux bêtes sans nom dont la tête sortait de la carapace au ras des mousses, à l'écœurante virulence d'une vie de *microscope* »

(*OCI*, 417). Mais le changement d'échelle qui reporte ainsi l'attention sur le petit et le minuscule pour en faire le siège d'analogies débridées implique une métamorphose capitale : ce qui est mis en rapport change de nature, sans qu'il soit toujours possible de lui assigner un nom ou une identité (*i.e.* les « bêtes sans nom »). Même les arachnides, « retenues par leurs pattes de sauterelles », qui apparaissent « de loin sur la confusion des formes, phosphorescentes et géométriques, dans une immobilité d'éternité », n'échappent pas au « trouble » de l'analogie qu'elles semblaient pourtant devoir commander. L'hybridation de leur corps avec celui des sauterelles³² les rend plus monstrueuses encore, de sorte que l'indétermination qui affecte les figures et les formes se porte jusqu'au cœur de l'analogie, ainsi transmuée en une figure de *désordre*. Tout se passe comme si les énergies cosmiques que le temple avait permis de concentrer et de lier en les isolant de l'environnement, travaillaient à défaire les frontières symboliques établies entre les règnes, les faisant se confondre dans une même homogénéité chaotique :

une puissance inconnue liait aux arbres les fongosités, faisait grouiller toutes ces choses provisoires sur un sol semblable à l'écume des marais, dans ces bois fumants de commencement du monde. Quel acte humaine, ici, avait un sens? Quelle volonté conservait sa force? Tout se ramifiait, s'amollissait, s'efforçait de s'accorder à ce monde ignoble et attirant à la fois comme le regard des idiots, et qui attaquait les nerfs avec la même puissance abjecte que ces araignées suspendues entre les branches, dont il avait eu d'abord tant de peine à détourner les yeux (*OCI*, 417).

Les métaphores aquatiques – à « l'écume des marais » s'en greffent une série d'autres, obsessivement réitérées dans le roman : « ténèbres marines » (*OCI*, 416), « mouvements de mollusque de la brousse », « décomposition de l'esprit dans cette lumière d'aquarium, d'une épaisseur d'eau » (*ibid.*), « voix stagnante » (418), « marée des arbres » (422), « monde d'abîme sous-marin » perdant sa vie comme « une méduse jetée sur une grève » (425), « intelligence diluée dans cette forêt » (430), « air palpit[ant] comme une eau » (435), assimilation des Moïses aux « débris d'un naufrage » (476); il n'y a pas jusqu'à la Voie Royale qui ne soit elle-même assimilée au « lit d'un fleuve » (420) – qui traduisent cette régression dans l'amorphe, réactualisent le schéma cosmogonique du retour au chaos originaire, là où les eaux s'identifient, d'un point de vue génétique, à la modalité préformelle, larvaire de la

³² Hemmelrich, dans *La Condition humaine*, verra de même s'avancer vers les barbelés « un monstrueux insecte », « énorme et recroquevillé », « un monstre composé d'ours, d'homme et d'araignée » (*OCI*, 713).

matière cosmique, que l'on voit ici se décomposer dans la lumière en « remous d'atomes scintillants » (417). Les bruits et les voix se dissolvent eux-mêmes dans la chaleur qui, animant les feuilles d'un « immobile frémissement », le fait se prolonger dans une « vibration sans fin » (424-25) où semble se manifester l'obscur « puissance du surnaturel » montant de la nuit et de la terre brûlée (449) :

Plus que ces pierres mortes à peine animées par le cheminement des grenouilles qui n'avaient jamais vu d'hommes, que ce temple écrasé sous un si décisif abandon, que la violence clandestine de la vie végétale, quelque chose d'inhumain faisait peser sur les décombres et les plantes voraces fixées comme des êtres terrifiés une angoisse qui protégeait avec une force de cadavre ces figures dont le geste séculaire régnait sur une cour de mille-pattes et de bêtes de ruines » (425).

Situé en plein cœur de la forêt, le temple apparaît comme le centre creux, dérobé de l'espace et du roman. Il n'occupe ainsi la place qui lui revient dans l'œuvre malrucienne que dans la mesure où la ruine lui permet de rayonner et de se redistribuer du centre à la périphérie, de sorte que le paysage tout entier résonne de sa présence. Centralité topologique et thématique – mais, plus subtilement encore, centralité *rhétorique*. J'ai déjà montré comment le temple gouverne l'économie comparative. En voici d'autres exemples, que l'on me pardonnera ici de citer pêle-mêle (je souligne) :

[...] terre possédée, terre domestique où les hymnes *comme les temples étaient en ruines*, terre morte entre les mortes [...] (OC1, 403); Sa volonté de convaincre pesait sur Claude, toute proche, *comme ce temple* perdu dans la nuit (414); Dans sa vie qui dévalait maintenant en précipice, ce village s'enfonçait comme une pierre à laquelle il devait s'accrocher – *comme celles du temple* » (492); Au village du troc, *plus pourri que les temples* (443); Grabot, un autre personnage à la sexualité trouble, est lui-même comparé à une « puissante *ruine* » : Celui-là aussi pourrissait sous l'Asie, *comme les temples...*(462).

En voilà assez, je crois, pour se convaincre que le « pillage » auquel se prête Malraux sur le *corps* du temple apparaît bien ici comme une métaphore du vol littéraire opéré à l'endroit du *corpus* religieux. Piller le temple, dans l'ordre de l'action, pour déporter ses pierres sculptées vers le Musée américain (tel est le dessein malrucien), c'est illustrer sur le mode cryptographique – ou plutôt *hiéroglyphique*, pour reprendre le mot sous lequel j'ai proposé de penser la rhétorique au principe de ces déplacements du sacré – son action d'écrivain. Laquelle consiste précisément à piller, dans l'ordre du langage, le capital symbolique associé au sacré pour le déplacer, dans le but d'en faire sa création, par sa métamorphose en esthétique. Le déplacement géographique se double donc ici d'un

déplacement littéraire, tous deux coïncidant dans le déplacement topographique : *topoi* réemployés et réinscrits dans un *lieu* hors du temple – c'est-à-dire dans l'espace profane du Musée, qui survit ainsi comme l'annexe indestructible de l'enclos sacré : « Le musée sépare l'œuvre du monde "profane" » (*VS*, 12), écrit Malraux dans *les Voix du silence*, pour ajouter encore ceci :

Le musée, qui fut une collection, devient – et lui seul – une sorte de temple : les Annonciations ne trouvent pas moins de recueillement à la National Gallery de Washington que dans les églises d'Italie. Mais si elle n'est pas une miniature byzantine, elle appartient comme celle-ci à un autre monde, et participe d'un dieu obscur qu'on veut appeler la peinture et qui s'appelle l'art, comme la miniature participait du Pantocrator. *Le vocabulaire religieux, ici, est irritant ; mais il n'en existe pas d'autre* (*VS*, 598).

C'est dire que l'art moderne participe d'une hétérologie qui était déjà en germe dans l'art religieux : « Ce qui unit notre art aux arts sacrés, ce n'est nullement qu'il soit, comme eux, sacré : mais que, comme eux, il ne tient pour valables que les formes hétérogènes à celles de l'apparence » (*VS*, 593-94). Au-delà de la séparation trop restrictive du sacré et du profane, on définira cette hétérologie comme le conflit ou l'interférence entre deux mondes antagonistes et complémentaires (le banal et l'insolite, le clair et l'obscur, le connu et l'inconnaissable, le réel et l'imaginaire) qui déterminait, aux yeux de Segalen, la genèse du « Moment mystérieux³³ ». Appréhendé sous cet angle, le sentiment du « Divin » en vient à se confondre avec la perception du « Divers », que l'écrivain-ethnographe associait précisément à la « sensation d'Exotisme », conçue comme « le pouvoir de concevoir autre³⁴ ». L'exotisme malrucien, de même, a beaucoup moins à voir avec la volonté de dépaysement qu'il ne conduit à la métaphysique en tant qu'épreuve de la différence et de l'étranger, interrogation de l'autre et mise en question de ses propres catégories dont la confrontation à l'altérité permet de mesurer toute la relativité. Jean-Marc Moura en parlera comme d'un « exotisme de la pensée³⁵ ».

Mais l'hétérologie mise en œuvre par l'art moderne se différencie de celle mise en œuvre par les arts sacrés en ce que la relation à l'altérité ne s'y règle sur aucun modèle transcendant : « c'est parce que notre époque veut un hétérogène dont elle ignore le sens

³³ Cf. Victor Segalen, « Essai sur le mystérieux », *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1995.

³⁴ Victor Segalen, « Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 749.

³⁵ Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 24.

qu'elle admire si volontiers ce qu'elle ne comprend pas» (*VS*, 596). À la logique hétéronomique voulant que les arts religieux reçoivent de l'extérieur les lois qui en gouvernent l'évolution, elle oppose l'autonomie du démiurge. L'artiste moderne a en commun avec l'artiste religieux d'être « intoxiqué par un monde-parallèle³⁶ » mais, à la différence de celui-ci, il « n'exprime pas l'autre monde : [il] le crée³⁷ ». Si « le temple est un lieu délivré du monde qui l'entoure³⁸ », le musée est le lieu où l'art se voit délivré du temple qui en maintenait captifs les pouvoirs spécifiques en les subordonnant à une valeur et à un monde transcendants. C'est une des lois fondamentales de la métamorphose : la survie et la résurrection des œuvres conçues dans l'esprit propre aux arts sacrés transforment radicalement les valeurs absolues et exclusives qui les avaient inspirées – « et qui rendaient invisibles tous les arts qui ne les servaient pas » (*VS*, 608). Lorsque la Valeur ordonnatrice se brise en valeurs, qu'à la volonté de transfiguration fait place la volonté d'annexion du plus large héritage possible, les Absolus auxquels les religions prétendaient soumettre leur art n'apparaissent plus, à nos yeux, que comme des « absolus relativisés » (*VS*, 617) : « Les dieux ne meurent pas parce qu'ils perdent leur pouvoir de royauté, mais leur appartenance au domaine à jamais inconnaissable qu'ils suggéraient. Qu'ils fussent né de l'autre monde [...], ou qu'il fût né d'eux, ils n'étaient plus, tirés de lui, que des poissons hors de l'eau, des personnages de contes, des figures » (*OC3*, 58). À « l'imaginaire-de-Vérité » qui avait présidé à l'élaboration et à la diffusion des œuvres, succède un « imaginaire de la métamorphose » et de « l'aléatoire³⁹ » au regard duquel tout art sacré est converti en « Monnaie de l'Absolu⁴⁰ ». Les formes et les images nées du sein des religions ne perdent pas leur efficace, mais leur statut d'exception. Elles ne sont pas l'incarnation de l'Absolu, mais en sont une expression parmi d'autres possibles permettant d'entrer en relation avec lui. Relatives, les religions et leurs cortèges de divinités sont mortels, comme les formes multiples et variables dans lesquelles elles se glissent. « La métamorphose décisive de notre époque, c'est que nous n'appelons plus "art", la forme particulière qu'il prit dans quelque lieu ou temps que ce soit : mais qu'à l'avance, il les déborde toutes » (*VS*, 624).

³⁶ André Malraux, *L'homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, p. 272.

³⁷ André Malraux, *L'Irréel*, t. 2 de *La Métamorphose des dieux*, Paris, Gallimard (coll. « La Galerie de la Pléiade »), 1977, p. 286.

³⁸ André Malraux, *Le Surnaturel*, t. 2 de *La Métamorphose des dieux*, *op. cit.*, p. 20.

³⁹ André Malraux, *L'homme précaire et la littérature*, *op. cit.*, p. 317.

⁴⁰ C'est le titre du quatrième chapitre des *Voix du silence*.

Sous le « grand langage des ruines » (OC3, 38) affleure la voix de l'éphémère qui fait de la pourriture un mystère. Un mystère sans dieu ni magistère, qui n'a trait qu'au temps qui passe et fait passer les œuvres : « Ce qui m'intéresse, comprenez-vous, c'est la décomposition, la transformation de ces œuvres, leur vie la plus profonde, qui est faite de la mort des hommes » (OC1, 398), déclare Claude au directeur de l'Institut français censé lui délivrer les bons de réquisition nécessaires à son entreprise. « Le hasard peut devenir un grand artiste. La patine n'a pas été inventée par l'homme. L'opposition entre la création et sa destruction par une force cosmique : le temps, le feu, rivalisent avec la plus haute poésie⁴¹ ». Au regard de l'aléatoire qui commande la résurrection des œuvres du passé, les œuvres ravagées par le temps (statues, temples ou tableaux) nous apparaissent comme autant de « chefs-d'œuvre du hasard » (*ibid.*). Il n'est évidemment pas indifférent que *La Voie Royale*, qui traduit très clairement sur le plan romanesque ce que j'ai cru bon d'identifier sous le nom d'*entropologie*, ait pour cadre narratif le continent asiatique. À l'ontologie occidentale fondée sur l'identification de l'être à la substance au mépris de l'accidentel et de l'immatériel, la pensée orientale oppose une philosophie du devenir et de l'impermanence qui imprègne profondément l'idée malrucienne de métamorphose : « Nos grands styles semblent conquis sur la dissolution universelle, que nous concevons comme un chaos, alors que l'Extrême-Orient la conçoit comme une forme du monde. [...] Il fait alterner la conscience de la dissolution et celle de l'unité. L'Occident a cru opposer (et non alterner) confusion et ordre, ténèbres et lumière. [...] L'ordre fut l'un des mythes royaux de l'Europe⁴² ». C'est à ce mythe que s'attaque l'aventurier qui, embrassant le devenir et l'errance, s'oppose à l'identité et aux catégories qui prétendent en fixer l'essence :

il ne change pas seulement d'état civil pour gagner une particule, mais souvent aussi pour perdre la sienne. Il semble toujours traqué par ce que les hommes ont fait de lui : "Je ne suis pas mon nom, je ne suis pas mon métier, j'irai agir là où on ne me connaît pas, je rejette tout ce qui vous permettrait de me classer, tout ce qui me contraindrait à croire que je ne suis que cela". Son ennemi, c'est l'ordre du monde – le réel (OC2, 838).

Défini comme « un système de rapports dont l'homme, qui ne peut le définir, ressent fortement la totalité » (*ibid.*), le réel est ce que l'aventure, comme l'imagination, tendent à détruire :

⁴¹ André Malraux. *L'Intemporel*, t. 3 de *La Métamorphose des dieux*, *op. cit.*, 1976, p. 252.

⁴² *Ibid.*, p. 235-36.

Aussi l'aventurier ne se liera-t-il jamais à une profession, n'attendra-t-il jamais le moment où le métier l'engagerait à nouveau, le *fixerait*, dans l'univers dont il n'est venu chercher que la métamorphose ou la mobilité. Être nomade des métiers – comme des lieux, comme des états civils, et comme, s'il était possible, de soi-même –, c'est tenter de se placer, en face du réel, dans les conditions du merveilleux. L'aventurier ne peut faire "qu'il adviene quelque chose". Mais il peut détruire tout ce qui empêcherait quelque chose d'advenir. C'est-à-dire se placer systématiquement dans un univers où soit donnée toute sa force à l'adversaire du réel : le hasard (OC2, 838-39).

Refusant la condition sociale aussi bien que la soumission à l'apparence, l'aventure, d'essence prométhéenne, « participe de la révolte contre l'ordre des dieux » (OC2, 840).

L'écrivain délie ainsi les liens entre l'art et la religion, comme l'aventurier se libère des dieux – comme la décomposition défait les joints entre les pierres du temple. La ruine, qui inaugure le retour du monument aux éléments, sape toute velléité de fondation autour d'un centre plein, électif, pour rendre l'espace à sa puissance espaçante. La désagrégation libère des ressources spatiales que monopolisait l'architecture du temple, ce « pièg[e] à cosmos » (OC3, 425) sous lequel l'espace proprement dit, l'espace comme espacement, *Spielraum* et *khôra*, l'espace nu, était occulté et oblitéré. La spatialité que le temple avait confisqué pour en faire un lieu de convocation, est ainsi libérée du poids de la signification divine pour redevenir un lieu de libre invention. Du lieu de la quête et de l'errance représenté par l'ailleurs lointain, exotique, on passe ainsi à la mise en errance des lieux, qui s'étend de l'espace réel à l'espace mythique et imaginaire. Ce qui s'effondre avec le temple en tant que clef de voûte symbolique de la constitution de l'espace c'est ni plus ni moins l'architectonique même du monde, le système des lieux, l'assise de la spatialité organisée et ordonnée autour d'un symbole fédérateur, foyer de toutes les convergences. C'est l'édifice de la représentation elle-même qui se voit ainsi sapé sur ses bases, dont ne flottent plus que les pièces détachées. Le dé-payement, qui faisait tout l'attrait et l'intérêt de l'exotisme, se radicalise de la sorte en une dis-location généralisée – une « anarchitectonique⁴³ » – que l'espace mental du Musée imaginaire portera à son paroxysme, en émancipant les œuvres de tout lieu déterminé, au profit d'une ubiquité sans précédent : « Tout album démembré la cathédrale⁴⁴ ».

⁴³ Benoît Goetz, *La Dislocation. Architecture et philosophie*, préf. J.-L. Nancy, Paris. Éditions de la Passion, 2001, p. 104.

⁴⁴ André Malraux, *L'Intemporel*, *op. cit.*, p. 362.

Dissolution de l'espace sacré et de l'espace exotique

La dissolution de l'espace sacré circonscrit par le temple entraîne donc celle de l'espace exotique qui en relayait la fonction, là où la séparation qu'ils étaient tous deux chargés d'établir et de maintenir entre les différents ordres de phénomène le cède à « l'universelle désagrégation des choses sous le soleil invisible » (*OC1*, 422). Aventure et mystique partagent ainsi un même paradoxe : leur mouvement même consiste à détruire l'espace « utopique » qu'elles situent au principe et à l'horizon de l'élan qui les porte vers l'ailleurs. À l'époque où l'aventure devient le centre d'une véritable mystique moderne émergent en effet des discours proclamant son impossibilité. Les conditions de son existence et de son exercice semblent s'évanouir au moment même où elle se voit dotée d'un sens nouveau et acquiert véritablement droit de cité. L'éloignement, qui alimente la littérature exotique en rêveries de l'ailleurs, est condamné à disparaître par le développement croissant de la colonisation, de la technique et l'expansion des réseaux de transport, qui s'étendent progressivement à toute la planète. Les espaces reculés, inconnus qui nourrissent l'imagination de l'explorateur et de l'aventurier sont en voie de disparition. L'essor sans précédent de la cartographie et de la technologie marque la fin d'une époque et l'avènement d'un nouveau monde, dont certains se réjouissent (Cendrars) alors que d'autres s'en désolent. Le sentiment de libre expansion qui, d'un point de vue scientifique, accompagne le passage « du monde clos à l'univers infini⁴⁵ » s'inverse, du point de vue de l'aventurier, en un sentiment d'oppression. « L'ère des terrains vagues, des territoires libres, des lieux qui ne sont à personne, donc l'ère de libre expansion, est close [...] Le temps du monde fini commence⁴⁶ », écrit Paul Valéry dans *Regards sur le monde actuel* (1931). À quoi Malraux fera écho, quelques années plus tard, dans *La Corde et les souris* : « aucune époque n'aura su comme celle-ci qu'elle était provisoire, qu'elle marquait la fin d'un monde : pour nous, c'est tous les matins l'entrée d'Alaric à Rome, (*OC3*, 560).

Le roman d'aventures exotiques est un genre d'essence nostalgique. On y regrette le mystère des lieux qui avait fait les beaux jours de la littérature romantique. Regrettant les routes « aventureuses » disparues sous les pavés, Chateaubriand se désolait déjà, lors de son second *Voyage en Amérique* (1827), de ne plus retrouver le sentiment d'éloignement

⁴⁵ Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1973.

⁴⁶ Cité par Sylvain Venayre, *op. cit.*, p. 155.

qu'abolit « l'invention de la vitesse » : « Les distances? elles ont disparu » (SV, 145ss). À l'aventurier se substitue le personnage du globe-trotter pressé : Phileas Fogg n'a besoin que de quatre-vingt jours (en 1873), pour faire le tour du monde. Regrettant le monde d'Homère avec « *ses limites incertaines, ses vastes régions, ses distances impossibles à évaluer* », Jack London s'afflige, dans « Le Rétrécissement de la planète » (1900), de voir la terre désormais réduite à une « grosse boule ». Pierre Benoît, dans « Rien que la terre » (1921), songe de même avec regret à « la facilité avec laquelle, il y a un siècle, on pouvait intéresser par le récit d'aventures étranges. Alors, le mystère était encore à nos portes. À quatre ou cinq jours de la France on trouvait des terres inexploitées, ou mal explorées ». « [L]'exploration et les conquêtes rapetissent le monde. Le télégraphe et le bateau à vapeur rapetissent le monde », écrit dans le même sens Gilbert Keith Chesterton, dans « De M. Rudyard Kipling et du monde rapetissé » (1905). De même Paul Nizan, en 1931, constate-t-il qu'il ne subsiste plus que « la terre connue, arpentée, cadastrée, [...] mis[e] en coupe ». Claude Chivas-Baron, dans *Folie exotique*, est tout simplement horrifié devant l'homogénéisation de l'espace : « Unifié... unifié! Le monde sera unifié!⁴⁷ » « Où est le mystère? – Où sont les distances », demande Segalen, qui observe que la « Tension exotique du Monde décroît » sous l'effet de « l'Entropie⁴⁸ ». Avec le développement des transports et la colonisation, l'espace du globe semble se rétrécir au point de ne laisser subsister aucune zone d'ombre. Michaux, dans *Ecuador* (1929), résume l'esprit de l'époque dans une formule lapidaire : « cette terre est rincée de son exotisme⁴⁹ ». Si bien que Paul Morand, dans *Rien que la Terre*, prédit aux aventuriers futurs le choix de la Trappe comme forme de l'absolu, afin « de chercher désormais en hauteur un infini que l'étendue ne peut plus nous donner, ou d'aller conquérir d'autres planètes⁵⁰ ».

Mais à Paul Morand dressant un peu prématurément le constat de la mort de l'aventure, se lèvent d'autres voix qui, elles, affirment que l'aventure est partout. L'aventure qui engage une véritable expérience intérieure n'est pas plus dépendante de l'espace que la mystique ne l'est de l'existence physique des églises. « L'étendue ne se trouve pas. Elle se

⁴⁷ Toutes ces citations sont tirées de Sylvain Venayre, *op. cit.*, p. 155-60.

⁴⁸ Victor Segalen, *op. cit.*, p. 775.

⁴⁹ Cité par Sylvain Venayre, *op. cit.*, p. 160.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 175-76.

fonde⁵¹ », affirme Saint-Exupéry. Henry de Monfreid y insiste bien, dans *Mes vies d'aventures* : « Mais c'est en nous-mêmes qu'elle est, l'aventure⁵² ». Thibaudet, Simenon, Conrad, abondent tous dans le même sens. De la même façon que la disparition progressive des lieux de culte oblige le mystique à se réinventer, à réévaluer sa foi à l'aune de nouveaux critères, la menace qui pèse sur l'espace marque une mutation capitale du sens donné à l'aventure. L'exotisme le cède à une vision beaucoup plus « subjective » et élargie de l'aventure. À moins, comme le fera Segalen, d'élargir la notion d'exotisme elle-même, de dépouiller le mot de tous ses oripeaux et de son acception exclusivement tropicale et géographique pour l'étendre à l'autre sexe, aux animaux, à l'histoire, « à Tout⁵³ » – jusqu'à « l'Exotisme para-sensoriel : soit, la construction d'un monde différencié du nôtre par le choix de la sensation prédominante (Monde sonore, monde olfactif, etc.) ou même par des propriétés différentes de l'Espace [...]»⁵⁴. À l'exotisme fondé sur la couleur locale et le pittoresque de pacotille dont relevaient les turqueries du *Bourgeois gentilhomme* de Molière et l'Orient théâtral du *Bajazet* de Racine, l'écrivain-ethnographe oppose ainsi l'idée d'un « Exotisme universel », « exotisme au 2^e degré, poussé jusqu'aux "choses", en somme, au "monde extérieur", à l'Objet tout entier⁵⁵ ».

Cette dissolution de l'espace exotique traditionnel qui conduit Segalen à en élargir le cadre pour en faire un véritable « Système du monde », cette refonte intégrale de l'espace, du regard, de la pensée et de l'esthétique prépare l'avènement de l'espace post-exotique qui, comme on le verra plus loin, au moment de se pencher sur l'œuvre d'Antoine Volodine, se place également sous le signe de la pourriture et de l'ensauvagement du monde. Mais à l'au-delà que l'espace exotique avait rapatrié sur le plan d'immanence de la spatialité terrestre, le post-exotisme fait subir une nouvelle mutation, qui consiste à réinventer l'éloignement en l'intériorisant, là où le nomadisme, jouant de l'indécision entre les espaces du mythe, du réel et de l'onirisme, se fait « voyage immobile ». Cependant, avant d'en arriver là, voyons d'abord ce qui advient de l'utopie du « royaume » chez Quignard, où le mythe du paradis perdu, que l'on a vu se profiler à l'arrière-plan du roman d'aventures, est reformulé à

⁵¹ *Ibid.*, p. 177.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Victor Segalen, *op. cit.*, p. 747.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 753.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 747.

nouveaux frais à partir de l'espace du jardin édénique. Intermédiaire entre la forêt et la ville, dont on aura à parler au chapitre suivant (cf. « L'espace logopolitique »), l'on verra l'espace s'y mobiliser selon des modalités similaires à celles que nous avons observées chez Malraux.

ABRÉVIATIONS

- OC1* *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1989.
- OC2* *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1996.
- OC3* *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, 1996.
- VS* *Les voix du silence*, Paris, La galerie de la Pléiade, 1951.

2 – L'ESPACE ÉDÉNIQUE

Critique de la raison close

Qu'on comprenne ceci : Mon ermitage n'est pas solide. On ne peut rien bâtir sur ce que j'écris.

Pascal Quignard

Le monde est un jardin en permanent et imprévisible remodelage.

Gilles Clément

Le jardin des métamorphoses – métamorphoses du jardin

« Être original, c'est être près de l'origine¹ », écrit Pascal Quignard dans *Sur le jadis*, résumant ainsi en une phrase la nature même de son entreprise, qui consiste en une forme d'anamnèse tous azimuts de l'histoire, une manière d'archéologie psychopompe de ses ombres et de ses souterrains. Il s'agit d'inventorier et de rassembler la part maudite de l'expérience que la tradition n'a pas transmise dans une petite « réserve » qui s'oppose aux « lieux de mémoire » de l'historien Pierre Nora comme un lieu d'oubli, un « paysage entropique » pour parler comme le *land artist* Robert Smithson. Ce *Dernier royaume*, cette « réserve » où Quignard dit avoir voulu « serrer l'athéisme, le trouble de pensée, l'inquiétude sexuelle, l'absence de raison de ce qui est, l'absence d'orientation du temps, l'absence de fonction des arts, le secret, la nature imprévisible, la beauté...² » se présente comme l'ultime avatar du jardin édénique, qui se situe au bout d'une longue chaîne topique allant du proto-paysage de l'éden biblique au *Jardin de reconnaissance* de Valère Novarina, en passant par le jardin des Oliviers, le jardin d'Alkinoos de *l'Odyssée*, le jardin d'Aloadin, le *Jardin érotique* de la littérature hindoue, le Jardin philosophique d'Épicure, le jardin des Hespérides,

¹ Pascal Quignard, *Sur le jadis*, Paris, Grasset, 2002, p. 199. Afin d'éviter un trop grand nombre de notes en bas de pages, les références aux ouvrages de Pascal Quignard se feront directement dans le corps du texte, entre parenthèses, selon le système d'abréviations décrit à la fin du chapitre.

²Catherine Argand, « Pascal Quignard, Goncourt 2002 » (entretien), *Lire*, septembre 2002. en ligne, <<http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=43001/idTC=4/idR=201/idG=3>>, consulté le 2 mars 2008.

le *Jardin des délices* de Bosch, le jardin du *Candide* de Voltaire, le jardin onirique de Poliphile, les jardins de Rousseau, de *Bouvard et Pécuchet* et de Zola, celui du *Paradis perdu* de Milton, le Jardin-Sec du Ryonji à Kyoto qui fascinera si fort le Malraux des *Antimémoires*, le *Jardin des langues* de Gérard Macé – jusqu’au *Jardin aux sentiers qui bifurquent* de Borges, pour ne nommer que ceux-là (la liste est infinie, comme le savoir dont le jardin est tout à la fois la figure et le lieu : le *topos*).

Jardin dont Quignard, et c’est en quoi il effectue un coup de force sans précédent, ne reproduit la fonction – celle d’enclorre, de délimiter un espace sacré, une sorte de *templum* – que pour en inverser les valeurs. Le jardin quignardien, en effet, n’est plus réglé sur la mise à distance de cette nature sauvage, chaotique, que Lucrèce recommandait de fuir dans l’ombre paisible du *locus amœnus*. À l’espace mesuré, normé, qui manifeste le pouvoir de transformation de l’homme sur la nature pour en faire un espace de culture, il oppose un espace en friche, hors frontières et comme hors mémoire, livré aux forces irruptives du sacré et à ses ombres errantes: un espace originaire qui fait bord, borde et déborde les limites du jardin traditionnellement replié en son centre, au sens où René Char dira de l’habitation poétique qu’elle consiste à « déborder l’économie de la création³ »; il s’agit moins d’un « jardin/de plus que le monde⁴ », comme un Yves Bonnefoy se prend quelques fois à en rêver, que d’un jardin parfaitement ajusté à ce monde, en phase avec l’immonde du monde dont la fonction de l’édén biblique consistait à assurer l’exclusion : « jardin imparfait », pour parler comme Montaigne, à l’image de la vie humaine. Avec la topologie édénique et son arbre de la connaissance, c’est tout le champ du savoir qui se trouve ainsi déterritorialisé puis reterritorialisé selon une rhétorique bien particulière – une *entropologique* (où s’entend à la fois le mot d’*entropie* et de *tropologie*) –, s’il est vrai que le moindre de nos gestes paysageants implique une rhétorique au travail, un « entêtement du langage dans ses figures⁵ », ainsi que le suggère Anne Cauquelin dans *L’invention du paysage*. Comme le *Jardin aux sentiers qui bifurquent* de Borges dont Quignard, qui affirme mener une « recherche bifurcante » renvoyant « aux temps qui ont précédé l’histoire et les premières cités » (*VS*, 291), poursuit l’intuition, le *Dernier royaume* constitue un immense jardin du

³ René Char, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1967, p. 19.

⁴ Cité par Sophie Guermès, *La poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, Paris, L’Harmattan, 1999, p. 265.

⁵ Anne Cauquelin, *L’invention du paysage*, Paris, Plon, 1989, p. 22.

logos conçu sous la forme d'un *time puzzle* hétérochrone, embrassant tous les temps dans le même espace, suivant la définition warburgienne de l'image survivante. De cosmos ou microcosme, le jardin se fait ainsi *chaosmos*. Se figurer l'origine, dans l'esprit de ce *Dernier royaume*, ne se conçoit ainsi qu'à affronter la « perte abyssale de l'origine de tous en chacun » (J, 228), qu'à se mesurer au « vertige iconologique » du jadis, ce « temps aoriste qui ne cesse d'aborder originairement le monde » (J, 294) dont l'écrivain se demande s'il n'est pas « tout simplement un lieu, un pauvre lieu, un minuscule lieu » (A, 11) où l'origine fait avalanche.

« Nous autres, les femmes et les hommes, sommes restés à vivre sans le savoir dans le Jardin » (J, 101), écrit Quignard en s'inspirant d'une note de *Préparatifs de noce à la campagne* dans laquelle Kafka indique que nous ne cessons pas d'être au paradis.

Nous sommes au paradis à chaque instant mais cet instant est celui où Dieu nous en chasse. La modalité de l'éternité est l'expulsion natale. Projection dans la lumière qui affecte éternellement les vivipares puisqu'elle les définit. Le langage qui succède au natal affecte lui aussi éternellement les humains puisqu'il les caractérise. Malédiction qui frappe éternellement ceux que l'expulsion a disjoints en deux mondes à jamais hétérogènes au point qu'elle les fait même s'opposer dans la polarité verbale signifiante (J, 191).

L'homme, depuis la genèse, depuis l'origine, entretient avec l'espace du paradis une relation de ban, qui se donne à penser comme une « prise dehors », une expulsion sur le mode de la forclusion : on est enfermé à l'extérieur, dans l'ouvert qui barre l'accès ou le retour à la fermeture ou à la clôture du *hortus conclusus* qu'est l'Éden, dont on sait qu'un ange garde le seuil, entouré par une flamme aussi effilée qu'une épée. Ce bannissement, cette expulsion que répète infiniment chaque naissance dans le circuit de l'éternel retour qui va de la poche amniotique à l'espace du jardin, c'est-à-dire de l'origine ontogénétique de l'individu à la genèse phylogénétique de l'humanité, fonde la possibilité d'un lieu, d'un habiter, en tant qu'il ouvre l'espace à la dis-location et l'accorde à la nature même de l'ek-sistence humaine. La sortie du jardin correspond ainsi à l'entrée dans le dehors, à la découverte d'un espace partagé, dans la mesure où, au paradis, il n'y a pas à proprement parler de lieux, puisque qu'aucun seuil n'y articule l'étendue de telle sorte que n'importe où « c'est le paradis ». Nous sommes ainsi devant ce dernier, c'est-à-dire hors de lui, comme l'homme de la campagne de Kafka devant la porte de la loi.

Où est situé Éden ? Le paradis terrestre est le jadis fait lieu. Le jadis n'est pas le site de l'origine : il est l'espace en tant que préoriginel. En ce sens l'espace de l'Éden n'est pas

dans l'espace. L'Éden définit l'espace avant la sortie du corps dans l'espace externe. C'est le temps avant l'espace. Ce n'est pas l'espace qui est à l'Est de l'espace : c'est l'espace qui fut à l'ombre de l'espace, au sein du premier monde (P, 19).

Un lieu vacant, qui est la figure même de l'origine, flotte dans le temps et la mémoire comme une énigme, condamnant l'homme à se rapporter incessamment à cette exclusion et à cet espace qui l'a fait naître et se présente aujourd'hui à lui comme un *paysage en attente*, forme vide attendant d'être libérée de l'interdiction divine afin d'être rendue disponible pour un nouvel usage, où il y va de l'économie même de la pensée (de ses conditions spatiales) et du partage des savoirs.

Malgré la conquête et l'investissement massif des lieux à quoi se sera livré le dernier siècle, qui aura vu disparaître une à une ses *terrae incognitae* à proportion de l'extension de son pouvoir et de ses technologies, ce rapport de forclusion à l'espace du jardin qui informe l'habiter humain sur le mode d'une « négativité sans emploi », pour parler comme Bataille, témoigne bien de ce que l'espace contemporain, comme l'observait Foucault, n'est pas entièrement désacralisé. S'il est indéniable que, depuis Galilée, l'espace a été l'objet d'une certaine désacralisation sur le plan théorique, il semble que nous ne soyons pas encore arrivés à sa désacralisation pratique. Un certain nombre d'oppositions continuent de régler notre vie en vertu d'une sorte de statut d'exception qui les rendrait « intouchables », et qui sont précisément celles que la réflexion juridico-philosophique d'un Giorgio Agamben interrogent, dans la logique du bannissement, à travers la figure de l'*homo sacer*. Des oppositions auxquelles nous souscrivons de manière apriorique, sans même penser à les remettre en question : oppositions entre l'espace privé et l'espace public, entre l'espace de la famille et l'espace social, entre l'espace culturel et l'espace utile, entre l'espace de loisirs et l'espace de travail, etc. C'est un peu comme si le temps laïque dans lequel nous habitons nous dissimulait ce qui reste de sacralisation dans la manière d'habiter et de partager nos lieux, c'est-à-dire tout à la fois dans la manière d'en faire des lieux communs, des lieux d'échanges, de communion, de circulation, que dans la façon de les délimiter, de les distribuer ou de les retirer de la circulation, de les diviser; ce qui ne manque jamais, comme on le sait, d'en faire une source de dissensions – de *différend*, pour parler comme Lyotard – et, du coup, d'en faire un enjeu politique. Le politique, en effet, n'est jamais qu'un interminable débat avec l'espace, et s'il a tant de difficulté à se défaire du théologique, c'est précisément qu'il n'a pas encore trouvé à s'affranchir du principe d'hétérogénéité qui caractérise l'espace sacré. D'où la

nécessité où se trouve un Agamben de penser le politique et de définir sa théorie de l'exception en fonction d'une *topo-logique*.

Le jardin violent

L'opération de subversion à laquelle Quignard soumet l'espace du jardin consiste à le faire glisser du domaine de l'utopie à celui de l'hétérotopie. Aux utopies, qui se définissent comme des emplacements purement fictifs, en rapport d'analogie directe ou inversée avec l'espace réel et social, Foucault oppose en effet les « hétérotopies ». Il désigne par là des lieux réels, concrets, « des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables ». Des lieux qui, autrement dit, ont la « curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis⁶ ». Une des caractéristiques fondamentales de l'hétérotopie consiste ainsi à juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces *a priori* incompatibles. Or, à côté des espaces contemporains du théâtre et du cinéma, c'est précisément le jardin que le philosophe donne comme l'exemple le plus ancien de ces hétérotopies, en tant qu'il devait réunir à l'intérieur de son périmètre les quatre parties du monde autour d'un espace plus sacré que les autres, le seul, à vrai dire, qui vient articuler son champ d'immanence sans rupture, c'est-à-dire l'arbre ou la vasque qui en figuraient l'ombilic et, comme tel, constituaient le nombril du monde. Mais l'on me permettra d'objecter au philosophe que ce jardin microcosmique « où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique » en une « sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante⁷ » se distingue bien mal du lieu utopique. À cette image paisible et amène du jardin édénique qui en stabilise les lignes de forces et en contient les énergies pour en faire une hétérotopie tranquille dont exciperont, au Moyen Âge, les monastères, les jardins de couvent et les clos de curé tendus vers l'idéal des jardins de Versailles, Quignard oppose une

⁶ Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et écrits 1984*, en ligne, <<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>>, p. 2 et 3, consulté le 5 mars 2008.

⁷ *Ibid.*, p. 5.

image qui se rapproche plutôt du jardin à l'anglaise, de façon à faire justice au potentiel véritablement hétérotopique que le paradis chrétien aura travesti sous les guises d'une représentation idyllique. Au Maître mallarméen qui, « par un œil profond, a, sur ses pas, / Apaisé de l'éden l'inquiète merveille⁸ », il préfère le roi qui s'accorde à la nature fiévreuse et sauvage de son royaume.

Dans l'ancien droit anglais le roi (the king) avait pour devoir statutaire la protection de tout ce qui était sauvage. La forêt était son domaine. Son rituel était la chasse. Sur son cheval il s'identifiait au Jadis qui précède les dieux. Sa main droite protégeait les fauves. Sa main gauche protégeait la nature. Le monarque anglais dérive du maître des animaux. Or le maître des animaux hérite de la bête carnivore solitaire qui fascina les préhumains avant la préhistoire. Le peuple des aïeux (l'ensemble des fauves) se tient à jamais derrière le Vieux. Le jardin anglais n'est pas édénique, il est sauvage. C'est le jardin violent (P, 147).

Comme le temps laïcisé dans lequel nous vivons dissimule la topologie sacrée qui continue d'ordonner en sous-main notre relation à la spatialité, le jardin édénique en dissimule un autre, plus originaire, dont il aura refoulé la violence. La description biblique du paradis terrestre est en effet un reflet idéalisé du *paradeisos* persan qui désignait, à l'origine, les grandes ménageries où vivaient les animaux sauvages, ceux-là mêmes qu'évacue l'image du Paradis chrétien pour les diaboliser et en faire les courriers et les serviteurs des puissances du mal. Éviction « sauvage » du sauvage qui s'emploie à occulter la souche ou la source animale jusqu'à faire s'écouler spontanément le lait et le miel sous forme de fleuves. Une exclusion que justifie le savant jésuite Pereira par le fait « qu'une si grande foule d'animaux et d'oiseaux aurait écrasé et défiguré la beauté du jardin⁹ ». Au primitivisme « dur » dont témoignent les Arcadiens d'Ovide, que le poète assimilait expressément à des « bêtes sauvages », Virgile opposera, suivant la même propension à l'euphémisme, le primitivisme « doux » d'une Arcadie pastorale, associée à la béatitude d'un âge d'or qui n'a strictement rien à voir avec l'image qu'en ont donné les Grecs¹⁰. Or si, comme je l'ai rappelé, c'est bien plutôt l'image idéalisée qu'en donne la Bible qui fait violence à la figure originaire du jardin, qui fait violence à sa violence, « dire le paradis qui se tait en nous et que si peu exhument » (VS, 54), comme s'attache à le faire Quignard, n'est possible qu'à remédier à la défiguration

⁸ Stéphane Mallarmé, « Toast funèbre », dans *Poésies*, Paris, GF-Flammarion, 1989, p. 82.

⁹ Cité par Laura Bossi, *Histoire naturelle de l'âme*, Paris, PUF, 2003, p. 60.

¹⁰ Voir E. Panofsky, « "Et in Arcadia ego" : Poussin et la tradition élégiaque ». *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, trad. Marthe et Bernard Teyssède, Paris, Gallimard, 1969 (1955), p. 278-302.

par la défiguration, au sens qu'Evelyne Grossman donne à ce mot, soit la « force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime », là où « [d]onner voix à l'innommable, donner figure à l'infigurable suppose de défaire les formes coagulées, de les ouvrir, de les déplacer¹¹ ». Ce qui revient pour Quignard à « invigorer des formes sans formes », à « revigor[er] des formes désertées » (*J*, 71). Le *jardin entropique* qu'est ce *Dernier royaume* apparaît ainsi sous l'espèce d'un *jardin en mouvement*, suivant l'expression de l'artiste-paysagiste Gilles Clément¹², qui en parle comme d'un *flux* ou une fluence et qui, lui aussi, entend donner voix à l'infigurable, donner lieu au non-lieu en faisant l'*éloge de la friche*, comme l'indique le titre d'un de ses ouvrages. Le jardinier n'y contraint plus la nature sous une faucille ou des cisailles cartésiennes en l'arrimant à quelque plan cadastral, mais se contente d'en orienter les forces, d'en épouser les nervures pour, dans les mots mêmes de l'auteur de *Rhétorique spéculative*, « s'associer au fond du monde, c'est-à-dire à l'élan de la *physis* qui le domine » (*RS*, 21), s'opposant ainsi à tous ces enclos palissadés où « les domestiqués se protègent des sauvages » (*P*, 226).

La friche, un espace mésologique

J'appelle *friche*, à la suite de Clément, en la déplaçant de la sphère paysagiste à l'espace littéraire, ce qui est encore le seul moyen de rester fidèle au devoir de réinvention perpétuelle qu'elle commande, l'espace intermédiaire, « mésologique », qui donne lieu à l'opération de transcodage de la nature en culture et inversement. C'est un champ à structure confuse, antérieur à toute configuration et à toute détermination symbolique, une étendue sans affectation où les liens et les connexions ne sont pas encore nettement articulées (un peu à l'image du cerveau d'un enfant), une accréation d'aires mal ajointées qui relèverait d'une sorte de cartographie aléatoire de l'inconditionné. Ce qui reçoit ici le nom de *friche* participe, à cet égard, de la sacralité de l'espace sauvage, de l'*érème* plutôt que de l'*écoumène* (la portion habitée de l'étendue terrestre), en ce qu'elle s'accorde au désordre et à l'imprédictibilité – à l'entropie – qui caractérisent aussi bien la vie des formes (culturelles, artistiques, épistémiques) que les formes de vie (biologiques, naturelles, zoographiques), tel que le prescrit le *Sakutei-ki* – un recueil de notes et de préceptes japonais sur l'art des jardins attribué à Tachibana no Toshitsuna (1028-1094), noble de la cour de Heian – selon lequel il

¹¹ Evelyne Grossman, *La défiguration*. Artaud, Beckett, Michaux, Paris, Minuit, 2004, p. 7-8.

¹² Gilles Clément, *Le jardin en mouvement. De la vallée au parc André-Citroën*, Sens & Tonka, 1994.

faut d'abord et avant tout savoir « suivre ce que la pierre demande¹³ ». Et suivre ce que la pierre demande, ici, c'est s'associer au chaos de pierres sacrées qui constitue le foyer divin du jardin – le « siège de roc » des dieux (*kami*), dont le va-et-vient entre l'érème et l'écoumène symbolise le rapport cyclique de la nature et de la culture, celui-là même qui préside aux métamorphoses du jardin, le met en mouvement, comme tout ce que la vie produit spontanément, suivant l'alternance des saisons et l'humeur du temps. Aussi du paradis Quignard peut-il affirmer qu'il « est à la nature ce que le printemps est au temps. Comme le printemps de l'année fait revenir périodiquement l'âge d'or, le soleil, les plantes, les croûts et les petits, il existe une terre de la source des sources qu'on quitte à la naissance et – à la fin – qu'il faut retrouver » (*P*, 170-1). L'ange de l'Éden le cède ici à Sylvanus, le dieu des lisières de la forêt, celle que les Romains définissaient comme « ce qui n'appartient à personne » (*P*, 157). *Res nullius, locus neminis*, « lieu de personne », la friche désigne ce « “reste de forêt” dans l'Être » auquel Quignard donne le nom de « jardin désespéré » (*P*, 171). « Il faut sauver la nature (qui est un fragment du jadis) de la toute-puissance des hommes qui l'arrachent à la terre (à l'âge technique). [...] Un vrai dieu se tient là » (*P*, 156). Il faut relever le jardin de la chute et, pour ce faire, substituer à l'artillerie lourde de l'ingénieur des Ponts et Chaussées la serpe légère de ce nouveau druide qu'est le jardinier¹⁴.

La friche apparaît ainsi comme le lieu d'un retour déconstructeur de la culture sur elle-même, qui faillit délibérément à son ordre afin de laisser monter en elle la sève régénératrice de la nature et de l'érème par les brèches qu'elle ménage dans le continuum de l'écoumène – « [f]issures par où passe la vague, la force, la lave, la terre en fusion, le fer d'avant le temps » (*J*, 297). Elle obéit en cela au « principe des interstices », qui veut que les villes japonaises ménagent au sein de leur réseau architectural et culturel des vacances de sens que matérialisent les terrains vagues et les bois sacrés. Sombrières lacunaires trouant le tissu urbain, ils sont à l'espace ce que le périnée est au corps humain, « le lieu de l'entre-deux

¹³ Cité par Augustin Berque, *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986, p. 195.

¹⁴ Si chaque siècle a pu se voir résumer dans une figure privilégiée – le moyen âge dans celle du moine, la renaissance dans celle de l'humaniste, le XVIIe dans celle de l'honnête homme, le XVIIIe dans celle du philosophe, le XIXe dans celle de l'artiste, le XXe dans celle de l'intellectuel –, il semble que celle qui s'accorde le mieux au souci écologiste du XXIe soit celle du jardinier, cumulant les précédentes sous la figure d'un « être multiple ». sage systémique en qui coexisteraient, selon Jean-Luc Brisson, un jardinier, un artiste et un ingénieur (voir *Le jardinier, l'Artiste et l'Ingénieur*, Paris, Éditions de l'Imprimeur, 2000).

et du “ni l’un ni l’autre” », le lieu neutre, taboué, « qui ne choisit pas entre *mictio* et *faeces*, naissance et déjection » : « C’est le *refugium*. C’est la terre promise. [...] En langue grecque le mot *perineos* désigne le bois sacré. Un fragment de forêt protégée constitue le garant de la bonne marche de la nature sur tout le territoire de la cité » (*P*, 180-1). Aux grandes déforestations et à l’urbanisme sauvage des mégapoles, Quignard oppose ce que nous pourrions appeler avec Suzuki Hideo un « mode de pensée forestier¹⁵ », là où la végétation constitue une détermination fondamentale de l’être-au-monde. De la « réserve » que l’on observe normalement devant le sacré elle fait un lieu retiré, entendu que la « chose sauvage s’oppose à la république » (*P*, 157) et s’y survit sous l’espèce anachronique d’une « petite réserve de l’ancien monde paléolithique [...] dédiée à la sauvagerie des fauves, aux grands modèles mimétiques, aux premiers Effrayants » (*P*, 170). La pensée y épouse cette *Vie solitaire* sur laquelle Pétrarque, faisant l’éloge de la fuite et de l’exception, fondait la possibilité d’un *otium* consacré à la méditation, à l’étude et à l’écriture. Une vie qui, loin de toute agitation urbaine, fait éprouver les délices d’un temps immobile, suspendu, sorte de présent éternel – originel.

Lieu d’enfantement et enfantement du lieu

La friche, dès lors, s’identifie moins à un lieu précis qu’elle ne matérialise cette limite où les opérations d’ordre culturel (sociales, artistiques, qu’elles soient mentales ou physiques), frappées d’anomie, s’épuisent et se métabolisent en expressions naturelles (biologiques, écologiques, cosmologiques) et vice-versa. Elle participe de cette « topologie de l’irréel » dont parle Agamben, qui nous enjoint de « penser le “lieu” non comme quelque chose de spatial, mais comme quelque chose de plus originel que l’espace; peut-être, selon la suggestion de Platon, comme une pure différence¹⁶ »; celle que Quignard imagine sous l’espèce d’un « front instructurable où tout ne cesse de s’enfoncer dans l’incessant du monde sans source ni but » (*J*, 41). Ce lieu mystérieux, ce *topos outopos* que nous aurions désormais à concevoir comme dis-location, coïncide avec cette région historico-transcendantale de l’enfance en fonction de laquelle le philosophe italien propose de se figurer l’origine. Une origine conçue non plus selon les lois chronologiques de l’antécédence et de la causalité

¹⁵ *Ibid.*, p. 123.

¹⁶ Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris. Rivages, 1998, p. 13.

initiale, mais comme partage originel qui ne cesse d'avoir lieu entre l'humain et le linguistique, dans la mesure où l'origine se confond avec le mouvement même par lequel l'homme s'exproprie de cette expérience pure, muette, originaire, qu'est l'*infantia*, afin de se constituer comme sujet dans et par le langage. De sorte que l'enfance, l'expérience dont il s'agit ici de penser l'avoir-lieu originel, ne s'identifie pas à un paradis que nous aurions un jour définitivement quitté pour nous mettre à parler, mais à ce jardin que nous n'avons jamais quitté, que nous ne cessons de perdre et de rechercher : il est « le thème même de l'humanité » (P, 281). L'expulsion édénique – dont l'écrivain dit bien qu'elle a « disjoint l'homme en deux mondes à jamais hétérogènes », l'écartelant entre synchronie et diachronie, expérience et connaissance, enfance et histoire, nature et culture – traduit, sur le plan topologique, le mouvement mytho-poïétique par lequel l'homme brise le « monde clos » du signe en s'ouvrant, au sortir de l'enfance, à l'univers infini du sens, transmuant la « pure langue pré-babélique de la nature » en une parole spécifiquement humaine. Ce que Jean-Luc Nancy désigne sous le nom de « décloison générale¹⁷ » au regard de la métaphysique trouve ici son assomption topologique. Celle qu'exprime de façon tout à fait exemplaire, dans le domaine paysager, le concept de « jardin planétaire » de Gilles Clément, qui ruine sur le mode de l'oxymore l'opposition entre le local et le global, le singulier et l'universel, pour les faire se transcender et se trajecter l'un dans l'autre là où paysage et jardin en viennent à échanger leur lexique et leurs attributs. Peut-être faudrait-il alors parler avec Alain Bourdin de « glocalité¹⁸ ».

Ce que j'ai caractérisé comme un phénomène de « décloison » sous le nom de « friche » ne doit pas s'entendre comme le simple passage d'un espace clos à un espace ouvert, mais comme le rapport tendu, *dialectique* ou *mésologique*, entre deux états ou deux notions de l'espace, où se joue tout à la fois le rapport de la mémoire à l'oubli, de l'histoire à la mythologie, de la nature à la culture et de l'art à la politique. Si le jardin peut s'identifier chez Quignard aussi bien à l'immensité sauvage de la forêt qu'à une « réserve » ou à une île, comme on le verra ci-après, c'est qu'il correspond bien moins à une réalité géographique qu'à une topologie éminemment paradoxale, suivant l'entente différentielle et rythmique du lieu qu'Agamben nous invitait plus haut à substituer à notre préconception spatiale. La

¹⁷ Jean-Luc Nancy, *La Décloison (Déconstruction du christianisme, I)*, Paris, Galilée, 2005, p. 230.

¹⁸ Alain Bourdin, *La question locale*, Paris, PUF, 2000, p. 218.

« décloison » et la « défiguration » dont le « jardin entropique » est le théâtre doit se comprendre comme une déterritorialisation sur place, comme une *intensification* qui joue de l'ambiguïté de l'*enceinte*, tendue entre incubation et extraversion. Identifier la friche à une pure évasion spatiale reviendrait à substituer une définition du jardin à une autre et reconduire la logique religieuse et monarchique de l'élection d'une forme privilégiée, fût-elle sans forme. L'ouvert ou l'informe ne constituent pas des notions moins totalitaires que celles de clôture ou de forme fixe si elles prétendent régner sans partage. La « violence » du jardin quignardien ne se réduit pas à la pure effraction du démonique et du sauvage dans l'espace clos du jardin sacré, mais tient plutôt à ce qu'elle contraint ce dernier à être simultanément lieu d'enfantement et enfantement du lieu, tenant tout entier dans l'irrésolution du conflit qui s'y joue entre forces et formes antagonistes. L'enveloppement incubatoire définissant le lieu comme enceint de lui-même *appelle* l'extraversion et le déploiement du même lieu sous une autre forme, qui réactualise la figure originelle et matricielle du « jardin sauvage » occultée sous l'idéalisation édénique, suivant le trajet génétique qui mène de l'embryon à la vulve, « où l'embryon se love – point qui s'engendre en poche puis qui s'accroît en volume en devenant espace. [...] Ce point à la naissance de l'espace, on le nomme *apirideiza* en vieux persan, *paradeisos* en grec, *hortus* en latin » (P, 19). Comme le tropisme de la vie s'avère indissociable du processus entropique de vieillissement qui assure la régénération des vivants enceints de la mémoire de leurs morts, l'image idyllique du jardin édénique doit se dissoudre pour faire reparaître le « jardin violent » qu'elle avait refoulé. S'y abîmant, elle s'y recycle sous une forme rajeunie, tout à la fois actuelle *et* primitive, faisant ainsi paraître le lien de la tombe à la poche perdue – *from the womb to the tomb*, comme on dit en anglais. Tombe dont Quignard rappelle, dans « Le jardinier irreconnaissable », que le cadavre y était précisément disposé comme un fœtus (P, 78).

L'île perdue, l'arche flottante

On ne peut accéder à l'origine, au lieu historico-transcendantal de l'enfance, sans nous heurter au langage dont Agamben imagine qu'il en garde l'accès comme l'ange à l'épée de feu posté au seuil de l'Éden. Mais on ne retourne pas en enfance, pas plus qu'on ne rentre au jardin. Ce sont eux qui reviennent en nous, suivant la logique warburgienne de la revenance fantomale, comme cet « Éden qui est plus ancien, plus cruel, plus originaire encore, plus imprévisible, et qui commence de faire retour. Il a – 3,8 milliards d'années. C'est

une île – ou plutôt un vaste désert minéral entouré par la mer. La vie y est bleuté, gluante, prévégétale, préamibienne » (*P*, 220). Avec le jardin du *Dernier royaume* dont Quignard parle comme d'une « petite arche de Noé pour passer le déluge¹⁹ », c'est l'*arkhè* qui se voit elle-même emportée sous la forme d'une île – « île errante, mouvante, difficilement visible » (*P*, 162). Origine désarrimée de son port, arche mobile lancée dans la mer du temps comme un bateau ivre dont le trajet s'accorde avec le courant et les marées, elle est la figure même de ce déplacement dont la doctrine de l'apocatastase affirme qu'il rendra les choses de cette terre à leur état originaire et instaurera ainsi le nouveau règne, le *dernier royaume*. L'espace où nous entrons n'apparaît pas seulement comme une « distribution de jardins²⁰ », ainsi que le suggère Michel Serres, il est la distribution du jardin lui-même, l'atomisation de ses *topoi* (île, grotte, montagne, étang, pont...) dans lesquels il se ramasse et se contracte tout entier, sur le mode aussi bien métonymique (il est chacune de ses parties) que métaphorique (il est le mouvement, la dis-location qui préside à son éclatement et l'émancipe de son ancrage topologique); je pense aux plantes pionnières et voyageuses de Gilles Clément qui sautent – et le jardin avec eux – d'un endroit à l'autre, là où une seule véhicule suffisamment d'informations pour définir tout un paysage et un climat, au point où l'artiste-paysagiste peut en parler comme d'un « souffle, une cadence, une phase tenue sur le parcours d'un paysage en évolution²¹ ». Il faudrait montrer ici en détail comment le *Dernier royaume* procède, en rapport à cette atomisation du jardin, à une réécriture en acte du *De natura rerum* de Lucrèce, dont il reprend expressément les éléments, des lettres-*atomos* au *clinamen* que la notion quignardienne de « bifurcation » traduit dans les termes de la nouvelle physique et de ses « chaînes polaires » – celle-là même qui trouve son lieu de naissance dans le texte lucrécien, ainsi que Michel Serres l'a brillamment montré.

L'atomisation du jardin, qui en vient à se confondre avec ses fragments comme le système chaologique s'abîme – s'abyme – tout entier dans le moule entropique de ses structures dissipatives, s'étend jusqu'à l'arbre de la vie et de la connaissance, dont Quignard ne préserve qu'une bouture sous la forme d'un « rameau kaïrophore et coriace servant à

¹⁹ Catherine Argand, *loc. cit.*

²⁰ Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*, Paris, Minuit, 1977, p. 232.

²¹ Gilles Clément, « Le jardin comme index planétaire », dans Alain Roger (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 389-99, p. 390.

passer l'hiver » (*VS*, 473) – le déluge – qui porte au loin les germes d'un tout nouveau jardin : « porte-île », comme les Japonais le disent de ces tablettes ornementales à l'effigie de l'île Hôrai, réputées attirer les bons présages, ou « porte-poème » ainsi qu'ils le disent également de ces noms de lieux célèbres dont le jardin est censé reproduire les schèmes à petite échelle suivant la tradition de « l'emprunt de paysage »; citations toponymiques à ce point abstraites de leur origine géographique qu'on en vient à douter qu'elles aient jamais correspondu à des lieux réels, n'ayant plus dès lors pour fonction que d'éveiller et d'assurer la survie des images-souches de manière à leur permettre de rétroagir sur la réalité par le biais du souvenir et de l'imaginaire. *Ut pictura hortus*, on ne saurait décidément mieux dire²². Ainsi les recherches exhaustives de Bernard Frank ne lui ont-elles jamais permis de déterminer si le tertre aux abords de Shiogama qui a aujourd'hui pour nom Ukishima s'identifie bien au porte-poème traditionnel, ni si la fameuse Ukishima, l'« Île flottante », fut « île en terre, île en mer, île réelle, île de fiction²³ », à jamais engloutie qu'elle est dans l'océan des métaphores.

Avec le jardin et son arbre de la connaissance, c'est aussi bien l'encyclopédie qui est mise en pièces en tant que forme globale d'un savoir fondé sur l'intégration et l'indexation d'entrées locales et singulières. Au « jardin défait » sur lequel s'ouvre « l'acte inconnu » de *La scène* de Novarina (*S*, 153) – dont le « théâtre utopique » se donne lui-même à lire comme une subversion de l'espace édénique (« L'espace du paradis déploie le nôtre à l'envers », écrit-il dans *Devant la parole*²⁴) sous la forme d'un immense ballet tectonique où fragments de paradis et débris d'Arcadie errent dans une langue qui s'emploie à parodier la nomination adamique en la reversant au non-sens à coups de néologismes, de forgeries et de barbarismes – répond ainsi, du côté de Quignard, une encyclopédie « à to maison intermittente » et « à usage privé » (*A*, 226), qui court-circuite la raison historique et ses velléités totalitaires pour se régler sur les hasards de la nature et les *aléas* de la météorologie. De sorte que le projet encyclopédiste, conçu à l'origine dans le but de sauver la somme des savoirs accumulés tout au long de l'histoire d'un éventuel cataclysme, se dissout chez Quignard dans les fonds baptismaux d'un nouveau déluge, embrassant la catastrophe au niveau même de sa structure là où la *liquidation* de tout ce dont nous sommes les héritiers prend l'aspect d'une

²² Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 38.

²³ Augustin Berque, *op. cit.*, p. 229.

²⁴ Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 115.

gigantesque *liquéfaction* qui rend les formes à leur liquidité originaires sur fond de naufrage du symbolique; la fontaine scellée du jardin se remet ici à couler là où l'origine épouse le lancé hydrographique de son jet pour prendre la forme éruptive d'un jaillissement perpétuel que la parole répercute en écho jusque dans son jeté matériel. Avec la remontée conjugulée des eaux et de la lave qui fait se ressourcer le sens dans la sève, le sperme et le sang, c'est à la célébration d'un véritable printemps de la pensée que l'écrivain nous convie :

La connexion à un passé plus ancien permet l'éruption du feu intraterrestre. Ou de l'eau se décongeant laisse place dans les falaises aux grottes, aux ours, aux aigles, aux hommes qui s'y substituèrent dans leurs mœurs, leurs fourrures, leurs plumes. Aux hommes il faut un passé pour que le passant passe. [...] Il faut un printemps-perdu-qui-vient pour orienter ce monde. [...] Une même question fait surgir une même réponse antédiluvienne. C'est le mythe. Le passé est un amas de réponses : un déluge (OE, 169).

« Saint Noé disait : Il n'y a pas de paradis qu'il ne soit sur le bord d'une rivière qui ne mène à la mer » (P, 179).

De la dé-création

À l'acte de création dont le paradis biblique représente la figure accomplie, l'écrivain oppose un acte de dé-création, qui rend l'être et le néant à leur unité originelle. De sorte que la valeur d'une œuvre, au-delà de ce que la création y aura rendu visible, manifeste, évident, tient à ce qui reste en puissance en elle, aux possibilités qu'elle aura su conserver ou « sauver » au-delà de l'acte dans le procès duquel ces possibilités vivaient en tant que tâche à accomplir ou, plutôt, à inaccomplir, comme si rien n'avait jamais eu lieu que le lieu. Le « jardin entropique » entretient ainsi avec l'Éden le même rapport que l'écriture avec les Écritures : un rapport de subversion intérieure, de déconstruction et d'implosion, de déstabilisation, de déhiscence, de dissociation, de différenciation, de disruption, d'interruption, de disjonction. Un jardin pour rester fidèle à la sauvagerie de tout ce qui échappe à la domestication de l'espace et de la parole, à son enfermement dans les limites de la beauté fardée et de la belle pensée. Un lieu retiré pour veiller sur toute cette masse cachée que mesure la violence de nos exclusions et de nos ségrégations, pour donner voix au « chaos informe de ce qui a été oublié » dont Agamben dit bien, dans *Le temps qui reste*, qu'il « n'est ni inerte ni inefficace mais que, bien au contraire, il agit en nous comme une force aussi grande que celle de la masse des souvenirs conscients, même si c'est de manière

différente²⁵ ». De la même façon que cette force et cette opération de l'oublié ne peuvent être mesurées en terme de mémoire consciente ou accumulées comme savoir, « l'antiquement familier, le paradis perdu, l'île merveilleuse, le jardin édénique ne se mesurent ni en kilomètres ni en siècles – ni en voyage ni en souvenirs – mais en profondeur interne et en intensité fulgurante » (*P*, 63).

C'est dire que la friche ou le jardin entropique occupent à l'égard du dehors la même fonction que l'atelier à l'égard du dedans. Tout comme l'atelier porte les traces du travail en cours ou achevé, en conserve les vestiges et les indices jusque dans les plus infimes détails qui s'y inscrivent comme dans une archive vivante, l'espace choraïque du jardin entropique consigne les traces du travail de la pensée et de ses manières d'habiter. Les métamorphoses et les décalages incessants dont le jardin aura été tout à la fois l'objet et le moteur, tout au long de l'histoire, n'en font pas seulement une métaphore originaire de la pensée, mais mettent à nu l'originarité de la métaphore elle-même comme transport, déplacement, dérangement : dislocation, collocation et allocation de places ou d'« esplaces²⁶ » : dé-figuration et re-figuration.

Hortus virtualis: la friche hypertextuelle

« Nous autres, les femmes et les hommes, sommes restés à vivre sans le savoir dans le Jardin ». Le savoir auquel nous a initié la transgression de l'interdit divin attaché à l'arbre de la connaissance nous aura fait oublier où nous sommes. Savoir qui nous aura fait voir si intensément, nous aura ouvert si violemment les yeux sur notre violence que l'on aura cru voir disparaître le jardin, alors qu'en « réalité » la lumière qui nous a fait naître si brusquement à la nudité l'aura tout simplement dissimulé au plus près, comme surexposé et sublimé dans la matière de l'air (Barthes, dans le même ordre d'idées, ne comparait-il pas son séminaire à un *jardin suspendu*?). Que l'on relise le *Paradis* de Dante; tout n'y est formulé qu'en différences d'intensité lumineuse, en nuées et en reflets diaprés, au point où Umberto Eco peut en parler comme d'une « poétique de la lumière ». De son *Dernier royaume* Quignard écrit dans le même sens qu'il circonscrit « l'aire des aurores » (*A*, 219), où l'âge

²⁵ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, Paris, Payot&Rivages, 2004, p. 72.

²⁶ J'emprunte le mot à Benoît Goetz qui, dans *La Dislocation. Architecture et philosophie* (Paris, Éditions de la Passion, 2001) désigne par là la libération d'un espace, l'espacement de la place publique.

d'or augmente à proportion de la crudité croissante de la lumière, celle-là même dont Novarina affirme qu'elle est le « cri encore visible que toutes les choses du monde ont poussé en arrivant²⁷ ». Du *Paradis* dantesque Eco ira jusqu'à affirmer qu'il est « l'apothéose du virtuel » : « C'est le triomphe d'une énergie pure, ce que la toile d'araignée du Web nous promet et ne saura jamais nous donner, c'est une exaltation de flux, de corps sans organes, un poème fait de novae et d'étoiles naines, un Big Bang ininterrompu²⁸ ». Comment résister à la tentation d'y voir, avec le *dernier royaume* quignardien, la prémonition de cet « univers superlumineux » dont le physicien Régis Dutheil²⁹ parle comme d'un second univers complémentaire et symétrique au nôtre, où les vitesses sont toujours supérieures à celle de la lumière, de sorte que les bifurcations entre deux séries d'événements liés de façon identique demeurent imperceptibles, les transformations ayant lieu dans un temps nul. Du point de vue sous-lumineux, elles semblent ne s'être jamais produites, comme s'il n'existait qu'une seule ligne d'univers où tous les événements destinaux seraient sériés *ne variatur*.

Cette entente virtuelle du jardin se justifie d'autant plus naturellement qu'elle trouve tout logiquement son correspondant informatique dans la notion de « friche hypertextuelle » qu'Alexis Ulrich³⁰ propose à titre d'outil d'analyse afin d'étudier les voies de la navigation électronique comme modèle de fonctionnement cognitif. S'inspirant des travaux de Clément, il signifie par là un espace où le parcours n'est plus contraint par le cadre formel établi par l'auteur du site, mais où l'internaute est libre de trouver et de tracer son chemin dans la mer d'hyperliens qui s'offrent à lui comme autant de passerelles que ses allées et venues se trouvent à daller au fur et à mesure de ses pérégrinations. Les informations et les connaissances se voient ainsi constamment réordonnées en fonction des circuits et des chemins privilégiés, dessinant tout un *patchwork* de sauts inusités, de détours imprévus et d'itinéraires brisés. *Work in process* où l'espace du chantier de construction coïncide avec la construction du chantier, la « friche hypertextuelle » se donne à penser comme une sorte de *Bildungsroman* stochastique et déjanté conçu sur le modèle des « livres dont vous êtes le héros » version *hypermedia*. L'apprentissage s'y modelant ou s'y modulant suivant les

²⁷ Valère Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 102.

²⁸ Umberto Eco, « Lecture du *Paradis* » dans *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 37.

²⁹ Régis et Brigitte Dutheil, *L'homme superlumineux*, Montréal, Libre Expression, 1991.

³⁰ Alexis Ulrich, « La friche hypertextuelle », présentation au colloque sur les documents numériques, en ligne, <<http://membres.lycos.fr/tenontario/>>, consulté le 6 mars 2008.

sinuosités et les aléas du trajet là où l'acquisition du savoir s'avère tributaire des errances et des nomadismes, l'information ne s'y laisse pas dissocier des formations et des déformations propres à la nature immersive, interactive et polymorphe du *site*. Site où l'on verra avec Anne Cauquelin un « espace du troisième type³¹ » qui, de par son instabilité sémantique, fait le pont entre l'étendue réelle, géographique et l'espace virtuel, informatique. De sorte que la logique de l'artificialité que l'invention du paysage avait voilée sous l'illusion de naturalité est ici mise à jour pour ce qu'elle est : le moteur même de l'art, qui n'est jamais qu'un « feu d'artifice » par le biais duquel l'artiste – ce SDF métamorphosé en SSF : sans site fixe³² – donne chair à des lieux impossibles, improbables ou impensables : jeux d'espace, fables topiques, aporétiques. Émulations, commutations, simulations. Et si c'est précisément au modèle du jardin que recourt Anne Cauquelin pour penser le site à rebours ou en dehors du rhizome deleuzien, c'est qu'il reprend plusieurs de ses éléments (de ses *topoi*), du *portique* ou du *portail* à la *fenêtre* – celle dont Quignard dit bien qu'elle fait le jardin, « comme le cadre intensifie la scène qu'il esseule » et rassemble en îlot, faisant ainsi un temple d'un morceau de monde (*SE*, 72). À cette différence près, cependant, que la fenêtre dont l'écrivain affirme qu'elle devait, dans le jardin traditionnel, être *augusta* (étroite) voit son cadre se dissoudre et s'élargir jusqu'à se perdre dans le hors-champ que le *hortus conclusus* avait pour fonction d'exclure, au contraire du cyberjardin qui l'intègre et s'y désintègre au terme d'une sorte de vertigineuse plongée fractale.

La technologie, que son caractère d'immédiateté tend à associer à cette « destruction de l'expérience » que Benjamin situe au fondement de la modernité, retrouve ici de façon inusitée la consubstantialité du lien qui unit l'expérience à la connaissance dans la méthode (de *methodos*, « cheminement, poursuite ») en son acception originelle, intuitive, performative. À la marche à suivre, normative, elle substitue le chemin suivi, pragmatique; à l'ordre des bréviaires et des abécédaires, elle préfère le savoir aléatoire et spontané des manières de faire. On n'a donc pas à privilégier une ontologie du lieu ancrée dans le réel en prétextant des dérives où le cyberspace, abstrait, désincarné, menacerait de nous entraîner, comme tendent à le faire certains paysagistes. La technophobie n'est pas plus de mise que les envolées dithyrambiques d'un Pierre Lévy travesti en apôtre du virtuel et de la « world

³¹ Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, Paris, PUF, 2002, p. 15.

³² *Ibid.*, p. 23.

philosophie », qui ne font jamais, dans un cas comme dans l'autre, que nous reconduire une fois de plus à l'impasse de l'interminable querelle des anciens et des modernes. Il s'agit plutôt, ainsi que le suggère Anne Cauquelin, de revisiter l'ancien à partir du nouveau – ce qui résume pour l'essentiel le projet quignardien. « Qu'on imagine un ordinateur placé à l'intérieur d'une grotte paléolithique » (*VS*, 80), demande l'auteur de *Vie secrète* : la friche, ce pourrait aussi bien être le bougé spatial qui unit l'un et l'autre.

Ce qui sépare le paradis édénique de l'enfance lumineuse et du langage consisterait donc en un infime « décalage », un simple retard, qui coïncide avec l'écart au principe de l'articulation de la *technè* et de la *poïesis*. J'appelle *réduction entropologique* l'opération époche, phénoménologico-rhétorique par quoi ce décalage apparaît, là où, dans la logique du jardin entropique, « [c]'est le rythme des apparitions et des disparitions qui surprend et modifie l'espace³³ ». « Le monde ne se rappelle à nous que par sa disparition », écrit Novarina dans *Vous qui habitez le temps*. « Qu'est-ce que nous aurions à faire ici nous les vivants, sinon, non de vivre, mais de mimer la résurrection?³⁴ » Qu'est-ce que nous aurions à faire ici nous les vivants, effectivement, sinon nous employer à rendre les formes à leur vie originaire, réelle-imaginaire? Qu'est-ce qu'écrire, si ce n'est déverrouiller une forme fermée sur sa faim, libérer les bêtes et les dieux de l'enclos et des clôtures – réinventer le lieu de l'origine: récrire le jardin, se le figurer autrement, afin que la vie continue d'y être possible, comme jamais auparavant, comme toujours depuis le commencement, jardin-enfant toujours naissant, éternel revenant d'avant le temps, tremblant de mémoire à même ses fleuves et ses racines.

³³ Gilles Clément, *Le jardin en mouvement*, op. cit., p. 58.

³⁴ Valère Novarina, *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L., 1989, p. 98.

ABRÉVIATIONS

- A* *Abîmes*, Paris, Grasset, 2003.
- J* *Sur le jadis*, Paris, Grasset, 2003.
- OE* *Les ombres errantes*, Paris, Grasset, 2003.
- P* *Les Paradisiaques*, Paris, Grasset, 2005.
- RS* *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1995.
- S* *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2003.
- SE* *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.
- VS* *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998.

3 – L’ESPACE LOGOPOLITAIN *Topo-logique de la friche*

*La seule volonté politique efficace est la
volonté poétique.*

Basarab Nicolescu

*Friche : incohérence esthétique de l’ordre de
l’étincelle, rencontre fugitive qui éclaire un
morceau de temps.*

Gilles Clément

C’est une ville de verbe dressée contre la vaine parole, une vigie et une vigilance de langue érigée contre l’alanguissement général – logopôle dans la mégapole –, une veille du poétique au cœur du politique, un vœu de langage au fondement de la conurbation de tous les parlants. Ville ouverte, ville neuve, nouvelle, ville haute pour les voix hauturières, ville forte dont les mots font les hauts et les bas, élèvent le bas en haut, descendent le haut en bas –, ville sens dessus dessous, dont la vie est tout entière dans les ébranlements et les renversements, les remous et les bouleversements. Une ville dont tout le monde parle, où tout le monde parle – *autrement* ; un « parlement » antiparlementaire, hostile au parlementarisme creux et à la médiocratie des « mercenaires de l’abstrait », des « sbires froufrouants à la solde du Vide » et des « maniérés de la continence¹ » qui polluent le continent poétique de politique poubellaire. Une ville intérieure à l’intérieur de la ville, plus près de la vie et de la voix que de l’acier et du béton armé, où on se préoccupe bien plus de phrases et de syntaxe que de taxes et de décrets. Un « poème enfoui » (*MVR*, 59), une « cité intérieure de type lyrique, avec ses orgies, ses chantiers, ses élans » (*CS*, 100), telle que Marcel Moreau l’écrit et la construit depuis plus de quarante ans maintenant, de *Quintes* à *Morale des épïcêtres*, en

¹ Marcel Moreau, *Mille voix rauques*, Paris, Buchet/Chastel, 1989, p. 54. Afin d’éviter un trop grand nombre de notes en bas de pages, les références aux ouvrages les plus souvent cités de Marcel Moreau se feront directement dans le corps du texte, entre parenthèses, selon le système d’abréviations décrit à la fin du chapitre.

passant par ces *Milles voix rauques*, rapaces, au milieu desquelles j'ai repêché ce mot – Logopolis –, qui est aussi un nom, un programme, un projet, un parti, avec son logo et son slogan (*le parti... pris pour la langue des poètes*) : une poudrière au centre de l'arène politique. Je ferai donc de ce mot la pierre de touche de ma méthode, en faisant jouer le politique « contre » le poétique (au sens large, mallarméen du terme), m'appuyant sur le texte de Moreau pour apprendre de sa violence, tout contre lui, comme par osmose et transfert de sangs mêlés, suivant la dialectique mironnienne selon laquelle « le poème ne peut se faire que contre le non-poème », afin de montrer son « empêchement, son encerclement² ». J'attribue ainsi au commentaire la fonction politique de faire violence au poème, en l'entourant, le ceinturant comme on le fait d'une ville, précisément, en le citant à comparaître sur la place publique –, entrelaçant ma parole à celle de Moreau, pour la prendre aux mots, la serrer de près, la déplacer, la tirer à moi, quitte à la mettre en pièces. Lui appliquer sa propre méthode, lui rendre la politesse, inventer pour le poème, dans les mots mêmes de l'auteur, « une coercition qui n'existe pas et contre laquelle, s'il est bien né, il se fera "les griffes" » (*MVR*, 155), puisque le poétique a besoin d'opposition pour se mesurer, prendre sa mesure, afin de *réaliser* pleinement la démesure qui est la sienne.

Qu'est-ce que Logopolis, plus exactement? C'est une ville de vers en guerre contre l'éponge de fer qui nous asphyxie sous ses structures antipulmonaires; « parce qu'il n'y a rien d'autre à faire que la guerre, dans la Cité qui nous tue » (*MVR*, 54), où le « politique, le culturel ont amplifié, jusqu'à l'immonde, l'appauvrissement du sens des mots » (*MVR*, 30). Logopolis : une ville où on peut « encore rêver d'une Parole telle que "là où elle passe ne repousse plus la langue de bois" » (*CS*, 137) qui envahit nos ondes, vicie et anémie nos mondes en étouffant le feu et la ferveur du poème sous la loi et l'esprit de système. Une ville « pour sauver le langage », où « chaque mot se remît à peser » et à penser. « À peser son poids de sauvage volupté. Et qu'étant lourd de ce poids, il sût aussi se faire léger, danser, courir, emporter l'homme avec lui dans le pays où chaque homme existe pleinement, est à lui seul un monde » (*MVR*, 27). La vérité : nous ne vivons pas dans une démocratie, comme on le dit et on le répète partout, tout le temps, à tout le monde, forcés d'y croire sous peine d'être mis au ban et de se voir retirer son droit de parole vraie, son droit de langue véritable, celle

² Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1996. Je remercie mon collègue Martin Jalbert pour m'avoir rappelé ce texte de Miron sur le poème et le non-poème.

qui a le pouvoir d'astreindre et d'arrimer le politique au réel (au poétique), mais bien « dans une névrosisme sur fond de destruction de la puissance des mots » (*MVR*, 31), où on est moins que parlant et plus que parlé par des voix qui déparlent et font déparler la langue avec elles. Contre cette paupérisation des sons et des sens qui désamorce la langue de sa charge détonante, étonnante, la vidant de sa chair et de son sang au profit des hommes de pouvoir et de leurs « affaires », dont la prospérité « est directement proportionnelle à la chute des significations », il faut souhaiter avec Moreau que la langue devienne un « Zeus, une puissance telle qu'elle mettrait fin aux entreprises de mort où nous entraînent les sociétés » (*MVR*, 27). Non pour la diviniser ou la (re)mythifier sous quelque guise ou vêtue d'Olympie, mais pour lui rendre son énergie sacrée, sa virulence et sa véhémence, toute en déflagrations et en dislocations, en poussées et en levées, en tonnerre et en éclairs. Parce que devant « une langue sacralisée, nourrie du feu primordial, il ne serait plus possible de parler de *liberté*, d'*espoir*, de *progrès* comme nous en parlons, affirme Moreau. C'est tout notre système de valeurs défigurées qui s'en trouverait inversé. Ce serait une révolution vraie. Car ce Zeus-là renverserait, sans coup férir, toutes les idoles auxquelles la plupart d'entre nous confient, aujourd'hui, leur destinée » (*MVR*, 28). Ce dieu-là, on l'aura compris, n'est d'aucun rite ni d'aucun mythe, ou n'y a part qu'en faisant de la langue une « mitologie », l'employant à creuser des trous et des trouées dans le tissu ou le filet social, à pratiquer d'ardentes percées pour laisser passer les souffles et les voix que le politique tente de lier et de briguer pour son compte, à engager du mauvais bord – du côté de ce que Moreau appelle *le Bord de mort*³, la fine bordure qui fait se confondre l'ordre et l'ordure.

Le contre-mètre : politique de la démesure

Contre le mètre orthopédique, matérialiste et prothétique – verboconstrictor –, rêver, pour la politique authentique, d'une autre mesure, d'une mesure poétique, bien sûr, quelque chose comme « une intensité contre les limites » (*CS*, 140), à grands renforts de mots « bourrés d'explosifs », qui soient « explosivement le contraire des grands mots nanisés, atrophiés par le langage dominant ». Des mots pour une action terroriste socialement inacceptable. Des mots où toutes les passions humaines se seraient amassées, où « toute la fureur fondatrice des vies antérieures » et toute « la sainteté, toute la cruauté des vies

³ Marcel Moreau, *Le Bord de mort*, Paris, Christian Bourgois, 1974.

paroxysmiques » se seraient accumulées. Des mots entartistes, contre le langage entartré. Des mots qui ne peuvent paraître aux yeux de la cité que comme autant « d'étranges corps étrangers » – autant de « corps inadmissibles dans le corps légitime ». Une sorte de « cancer marginal honni par le cancer général ». Une injonction de « culture in-nommable dans la culture nommée ». Des mots qui, précisément, « n'existent pas dans la non-aventure du logos politique ou philosophique » (*MVR*, 25-26), dans cette « macrophonie funeste organisée en vidange de toute vie intérieure » (*MVR*, 28). Et à tous ceux qui auraient l'idée de reprocher au poète apologiste de la logopolitique de faire fi des misères matérielles et morales au profit d'une cité utopique, chimérique, on répondra avec Moreau que la « misère morale commence avec la misère verbale » (*MVR*, 31), qu'on ne soigne le corps social des maux qui le rongent qu'en étant attentifs à ne pas laisser dépérir les mots qui le fondent, à l'exemple de l'antique Norne heideggerienne qui prend soin de ses fonts et de ses fontaines, afin d'éviter que la source où elle puise les noms qu'elle se donne pour mission de porter à la parole n'en vienne à s'épuiser (à s'user et à se fatiguer : à mourir vivante).

Dans cette entreprise de réhabilitation du pouvoir des mots contre l'impuissance des foules et des masses que les politiques endorment à gros coups de massues et de matraques, de mensonges et d'arnaques pour les faire rentrer dans un même moule et les faire parler mutique, unique, le poète est forcément seul, esseulé. Féroce et « [t]otalitairement seul » (*MVR*, 54), même. Si, comme l'affirme Rancière, le poétique a part au politique et le politique au poétique « par la conjonction entre un certain type de personnage qu'il faut ou ne faut pas imiter et une certaine position de l'énonciation qui convient ou ne convient pas à ce que doit être le *ton* de la cité⁴ », on devine d'emblée de quel côté le « logopolitain » se situe, lui qui se décrit à travers la voix de Moreau comme un « fauve égaré dans la cité » (*MVR*, 19), un « ptérodactylographe » sous une bure d'écrivain, « un monstre du Secondaire littéraire » (*MVR*, 53) en libération conditionnelle dans le troisième millénaire. Lui qui se déclare « illimitrophe d'un certain espace. Toujours fuyant. Grignoté, conquis, relâché, repris, reperdu », tsar au-dedans, dont « l'empire éclate, sans répit, à l'infini » (*MVR*, 33) au dehors. Lui dont ni la langue ni l'habit, pas plus que la race, l'accent ou l'argutie ne sauraient convenir à la cité –, lui que les turpitudes de la pensée au pouvoir ont isolé en faisant de sa

⁴ Jacques Rancière (dir.), *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 90.

pensée une « mongole » et une « métèque ». « Être seul, étranger. Habiter Logopolis. La ville de la différence verbale. Du seul langage qui vaille. La schismatiquement autre. Où schisme gouverne schismes. Mots-schismes pour faire schismes et jusqu'à schismes d'anarchisme. Anar-schismes » (*MVR*, 55). Logopolis contre « Orthopolis », la ville des militants de la langue schismatique, sismique, contre la ville des fonctionnaires et des lansquenets de l'ordre barbiturique, de la pensée cadavérique, simiesque –, celle-là même dont le narrateur de *Bannière de Bave* ne sait plus très bien si elle l'emprisonne ou s'il s'emprisonne lui-même en elle. Logopolis. Une ville fondée pour ébranler les fondations et les convictions, une tribune et un tribunal pour « donner voix à la Secousse » (*MVR*, 49) qui va et vient de la terre à notre souffle et fait de nos corps des « terres à spasmes », à terrassements et à orgasmes, des champs de viande volcanique, tout un marais ou un maquis biophonique. Une *polis* où les mots du poème « se battent entre eux, pour être les premiers dans une beauté, une vérité des schismes », jusqu'à en devenir « repoussants de schismicité » (*MVR*, 55).

Une ville dont la structure topologique se confond avec celle de l'état d'exception au sens où le définit Giorgio Agamben, tel qu'il consiste à « [ê]tre en dehors tout en appartenant⁵ », à susciter une forme d'« appartenance inappartenante⁶ » pour parler comme Rancière, à la *logie* ou à la *logique* de laquelle on ne prend part qu'en faisant bande à part, pour partager l'errance avec les proscrits et les exilés, pour fraterniser avec tous les membres de la communauté des solitaires et des ébranlés. Communauté de parole extatique, hors des murs et des sentiers battus, unie par les vertus de la métaphore que Du Marsais, dans son *Traité des tropes*, définit précisément comme « demeure empruntée ». Communauté désabritée, privée de son propre, dont les membres sont soudés par leur *transport en commun* vers le singulier et l'inaccoutumé. Non le transport *du* commun, de ses lieux-dits et de ses redites, qui tue le poème et font de la métaphore une langue de bois mort, une langue morte, mais le transbordement, *dans* le *communus*, de l'insolite et de l'inopiné –, une « remontée amont » de l'origine à l'original vers l'idéal communautaire; non pour en diriger la destinée ni le posséder le long des vecteurs et des réseaux policés, mais bien pour lui rendre la liberté de penser par lui-même, pour lui-même. Un transport *gratuit* et volontaire, un transport de

⁵ Giorgio Agamben, *État d'exception. Homo sacer, II, 1*, Paris, Seuil, 2003, p. 61.

⁶ Jacques Rancière, *La politique des poètes, op. cit.*, p. 9.

tous les sens, dans toutes les directions, qui met l'État dans tous ses états – et met le politique hors d'état de nuire au poétique.

Cité de transit, d'urgence pour tous les sans-abri et les sans-patrie, pour tous les sans-parole et les sans-papier. Cité ouvrière, minière, qui demande des marcheurs transsouterrains, des débusqueurs et des briscards de « la politique du feu. De la politique de harcèlement verbal, verbe harcelant verbe, à la folie » (*MVR*, 46). « Une dictature de la langue [...] française et étrangère », « xénographique », qui veut que l'on soit « plus étranger encore » (*MVR*, 61) « [à] force de racines » dans « l'antérieur de l'homme » – racines « bizarres, galopantes, volantes » (*MVR*, 34) –, qui « éloigne du monde d'ici » vers « le mot totalitaire ». Une logocité qui « veut son totalitarisme, bien à elle ». La « domination absolue » de nos personnes et de nos vies. « En ce pays qui sans cesse se recommence, un verbe est roi, ou potentat. Il règne sur des savoirs incongrus. Sur un non-su séminal. Sur une beauté de l'inexprimé en voie de ne l'être plus. Il est à l'origine d'une vision des choses après laquelle les choses s'ouvrent, divulguent, stupéfient » (*MVR*, 67). Un logo-pays pour se constituer « prisonnier de la liberté des mots qui arrachent les masques » (*MVR*, 65), ceux avec lesquels on compose le *discours contre les entraves*⁷ que le *socius* fabrique à la chaîne, afin d'y enchaîner le poème. Logopolis : un espace de parole déchaîné(e). Une tyrannie logocratique dont l'arme secrète serait une arme de création massive plus que de destruction, sous l'espèce de ce bâton avec lequel le maître zen frappe son disciple en l'exhortant à ouvrir la bouche et à prendre la parole, plus souvent qu'à son tour : *parle, parle, parle...* Non pour la détourner au profit de quelque idéologie ou de quelque parti, taire ou enterrer le poème dans le politique en le faisant servir à sa « cause », en lui faisant prendre la pose, en se reposant *de* lui plutôt qu'*en* lui, ce qui est encore le meilleur moyen d'en juguler les énergies, mais bien pour la faire affleurer hors du corps, sur lequel le bio-politique exerce trop facilement ses pressions et ses répressions. Un despotisme de la langue pour acculer le logopolitain à son devoir de parole – non pour lui faire avouer des crimes qu'il n'a pas commis, mais pour le délivrer de la faute qui consiste à ne pas faire entendre sa voix, à ne pas voter pour le seul parti qui vaille : le parti du poète, qui choisit de ne jamais désespérer des mots, fussent-ils attaqués de toute part, décharnés-plumés par « l'universel reportage ».

⁷ Marcel Moreau, *Discours contre les entraves*, Paris, Christian Bourgois, 1979.

Le tiers urbain : politique de l'inclusion

Logopolis. Une ville en l'honneur de la parole tenue – plus poétique que politique, donc –, qui ne tient même que par elle, pour elle. Une ville dont le mandat et la mission consiste « à faire croître la densité de la parole » (*MVR*, 163) jusqu'à ce qu'elle forme et informe la matière de nos lieux et de nos espaces d'habitation, le rythme et la durée de nos temps et de nos instants de cohabitation, l'objet de nos discours et de nos discussions, la substance de notre économie – jusqu'à ce qu'elle se lève et s'élève en colonnes et gratte-ciels, se torde et s'étende en rues et en ruelles, se prolonge en ponts et en passerelles. Jusqu'à ce qu'elle fasse de la ville un immense Corps Verbal dans le corps social. Un chœur de *mille voix rauques*, (se) partageant le sensible à tout rompre.

Logopolis ou le tiers urbain secrètement (poétiquement) inclus entre philosophie et politique. Une ville entièrement placée sous le gage de la parole, unanimement gagnée à elle; une cité folle, inventée sur un coup de tête, qui repose toute sur une gageure de langue. Une ville engagée – engagée loin dans le langage, ce qu'il faut entendre dans un sens aussi bien physique que moral : engagée non pas seulement au sens où elle lui est si pleinement redevable qu'elle n'existerait pas sans elle, puisque rien ne la soutient hors du verbe et du verbe, mais engagée d'une façon plus radicale encore, plus risquée aussi peut-être, plus concrète en tous cas, une cité engagée dans l'âme et le corps de la langue comme on dit d'un navire qu'il s'engage dans une passe ou un chenal. *Bateau ivre* qui fait son chemin entre Charybde et Scylla, dégage la voie et l'horizon à mesure qu'il s'engage plus avant, s'aventurant jusqu'au fond des détroits, jusqu'à ce point où « dans le poème [...] la mer se retire inexplicablement⁸ » – césure poétique contre censure politique – et découvre une ville engloutie sous la rumeur et le bruit (puisque Logopolis est une cité utopique, un lieu aussi bien marin que souterrain, sylvestre aussi bien qu'alpestre, tantôt urbain, tantôt agreste : un espace multicolore, protéiforme, polyphonique). Logopolis ou la Nouvelle Atlantide. Une île fantastique, un îlot poétique immergé dans le politique. Une cité pour mémoire qui demande seulement qu'on se souvienne d'elle, qu'on s'y risque au moins le temps d'une saison, sans boussole ni raison, avec fougue et passion, dans l'espoir d'augmenter nos corps et nos âmes de la vie des mots sombres et violents qui dorment tapis dans l'ombre, l'œil ouvert sur la

⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Dans la paume du rêveur*, Fata Morgana, 1984, p. 41.

bouche, l'oreille tendue sous la peau, à l'écoute des voix qui remontent des abysses, ici et là, là-bas, tout en bas. Nietzsche : « Où que tu sois, creuse profond;/En bas c'est la source⁹ ».

Une cité dont les artères regorgent de sens et de sang plutôt que de charrettes ou de voitures, une ville des vents au croisement de tous les souffles, un chantier à ciel ouvert où les « chants balistiques de la vie profonde » (*MVR*, 55) se donnent rendez-vous, pressés de se rendre jusqu'à nous, de passer dans nos poumons et dans notre pouls. De sorte qu'on ne puisse « prendre le pouls de la cité », comme on le dit quelquefois, sans prendre le pouls de la langue ou des langues qui (s')y parle(nt) en contrepoint et à contresens – en contrepoids ou à contrepente. (Nietzsche, encore : « Ne reste pas en terrain plat./Ne monte pas trop haut./Le plus beau coup d'œil sur le monde/Est à mi-pente¹⁰ »). Une cité dont les repères ne sont plus ni dictés ni donnés, mais inventés et réinventés à chaque tournant, à tout instant, une ville dont le paysage ne cesse de changer et de bouger, dont il faut saisir les voix au vol, puisque c'est tout aussi bien une cité volante, volatile comme l'encre et la feuille où elle se dit et s'écrit, où elle se raconte et fait ses comptes avec l'Histoire et le dépotoir. C'est un espace paradoxal et contradictoire, un front instructurable par où le poème sape les fondements de la *polis*, la rend à sa mobilité essentielle, à sa nomadie perpétuelle. Un espace qui est tout uniment *topos* et événement, où la parole ne fait avènement que pour autant qu'elle se hasarde jusque dans ses ravins et ses affouillements, ses fondrières et ses glissements de terrains.

Cité en friche : un espace éruptif

Penser la logocité, on le voit bien, requiert la conceptualisation d'un espace en mesure d'accompagner cette mobilité qui la détermine en propre, puisque le *politikos* se rapporte d'abord à « un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience¹¹ ». Il « a affaire avec la manière de se déplacer sur un territoire, dans un certain type de coïncidence entre des visions et des mots, qui constitue ce territoire en espace d'écriture¹² », pour reprendre les paroles de Rancière. Aussi proposé-je de penser la logocité

⁹ Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*. Paris, Gallimard, 1950, p. 17.

¹⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹¹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000, p. 13-4.

¹² Jacques Rancière, *La politique des poètes, op. cit.*, p. 92.

à travers les termes et les catégories qui dé-finissent la spatialité inusitée et atypique de la *friche*, dont les caractéristiques physiques et esthétiques tiennent, pour l'essentiel, à sa capacité politique de pro-voquer un chevauchement poétique de la langue et du lieu¹³, une suture en surjet de la *polis* au *poème*, par quoi on en vient bientôt à distinguer plusieurs espaces en une même langue et à entendre plusieurs langues en un même lieu : une multiplicité de parlures errantes dans l'air du temps, qui s'accordent à toutes les sauces, sous tous les modes, n'importe quand ni comment. Aux « lieux de mémoire » autour desquels gravite et s'ordonne l'histoire officielle, monumentale, la friche, telle qu'elle se laisse appréhender *entre les lignes* – et *seulement* entre elles, puisque c'est un lieu intercalaire, intervallaire, qui ne se signale que par les *blancs* de la mémoire et de l'écriture – de l'œuvre de Moreau, oppose un espace d'« inculture », un lieu à première vue incultivable. Un lieu d'abandon, abandonné, désert et déserté – un lieu d'oubli, pour une « communauté inavouable » : un « paysage entropique », pour le dire comme le *land artist* Robert Smithson, lequel n'a jamais cessé de fouiller les décombres, les gravats et les décharges afin d'exhumer cette « histoire mal remémorée d'un temps ancien enterré » dont parle Edgar Allan Poe. Ainsi la friche apparaît-elle comme une souillure, une intolérable dérive et une perte du pouvoir de l'homme sur son territoire : elle « échappe et fait désordre¹⁴ », constate Gilles Clément. Lieu inculte et malpropre ou improprie à la « culture », soit. Mais riche d'une « royale amnésie ». « De la fertilité des premières terres », propre à « réinventer l'Histoire » (*MVR*, 66). C'est un « monde en formation », toujours en voie d'accéder au climax, un lieu de vie extrême : un « monde secret, inventif, dense¹⁵ ». Une « mémoire maudite » ou une « antimémoire », comme on parle d'antimatière; mémoire en miettes, brisée, comme l'indique l'étymologie du mot *friche*, sur laquelle les avis sont partagés (mais comment pourrait-il en être autrement, à partir du moment où ce « partage » des voix s'accorde précisément avec le sens de sa racine latine – de *fractus*, brisé, à laquelle d'autres préfèrent le moyen néerlandais *versh*, frais, ce qui a l'heur d'apparier la mémoire brisée à une mémoire fraîche, selon une propriété essentielle de la friche : établir des relations entre ce que l'espace et le temps « vulgaires » ont l'habitude de dissocier). Une « [a]ccession battante, échevelée, aux racines de la vie »

¹³ Analogie en cela à ce « pouvoir de recouvrement entre un espace discursif et un espace territorial », dont parle Rancière (*La politique des poètes*, *op. cit.*, p. 99).

¹⁴ Gilles Clément. *Éloge de la friche*, Trézélan, Éditions filigrane, 1994, p. 19.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

(MVR, 67), dirait Moreau le défricheur qui, en écho à Poe, se présente comme « un historien des fonds brûlants de l'homme » (MVR, 66).

Ainsi la friche offre-t-elle à la pensée et à la langue un nouveau mode de territorialisation, une nouvelle modalité de présentification du sens qui, pour reprendre le « partage » de Rancière, « ébranle doublement le vieux modèle de la politique du poème; d'une part, il supprime l'écart de la *mimèsis*, d'autre part, il annule tout partage entre le haut et le bas, le noble et le vil¹⁶ ». Ce que l'œuvre de Moreau, on en conviendra aisément, réalise on ne peut plus parfaitement, elle qui « fait pousser des fleurs [...] sur [s]on fumier lyrique » (MVR, 179), qui « brasse du Moyen Age, des rois de France et quelques guillotineurs illustres dans une espèce de fête brûlante, sans synthèse ni analyse » (MVR, 66). On définira donc la logocité comme un lieu éminemment mouvant, émouvant, flottant, fluctuant, encore impensé parce qu'insensé –, un vide et un appel d'air au sein de la ville, une étendue qui fait bord depuis l'anamorphose du seuil en frontière errante, dont les énergies circulent de la périphérie vers le centre et le font implorer sur lui-même, suivant la nature de la friche, cette construction de la ville sur elle-même, par elle-même et en elle-même –, ce lieu hôte du lieu, toujours autre que lui-même. Un espace irruptif et incisif, sans cesse en mouvement, incessamment soumis aux ruptures et aux éruptions volcano-logiques, qui interrompent l'ordre des routes, dérangent la sérénité des lignes et des formes, brouillent les frontières et les lisières. Une ramification de l'*agora*, un bourgeonnement de l'espace public sous les poussées d'une sève sémiophorique. Un fouillis d'entailles dans le corps de la langue que submerge toute une broussaille d'échos et de cris.

Un espace dont la fiction – le faire et le fait *poétique* – et la fonction consistent donc à articuler une étrangeté de notre propre place, à faire de notre langue une mêtis et une « mèteque », un véritable savoir de savane. Une *agora* que l'on aurait rendue à sa sauvagerie et à sa barbarie, une aire vivace, vivante, vierge de toute découpe, qui n'est sous la coupe d'aucun propriétaire, un espace de langage libre de tout bailleur et de tout bâillon, où il est enfin possible de respirer un air frais, de faire l'expérience d'une parole qui tranche dans le vif et va droit au but, une parole qui n'épargne rien ni personne, qui détone, donne le ton et la tonalité des assemblées qui se tiennent dans la logocité. Un *lieu de pouvoir* en un sens peut-être moins politique que chamanique – ou, plutôt, dans un rapport de tension essentiel avec

¹⁶ Jacques Rancière, *La politique des poètes*, op. cit., p. 92.

celui-ci, puisque le chaman, comme on sait, fait figure d'étranger au cœur de la cité, où il agit à titre de « passeur culturel »; c'est l'*idios*, le barbare, sur la peau duquel viennent se brouiller toutes les oppositions qui structurent la *polis*. « Maître des Énergies », dirait Moreau, il est de par sa position et sa nature – intermédiaire, intermediale, périphérique, antifocale – le « maître du désordre », pour reprendre le titre que lui donne Bertrand Hell¹⁷, fidèle à l'étymologie¹⁸. Ce qui ne peut évidemment manquer d'inquiéter les autorités de la cité, menacée par le va-et-vient continu qu'effectue le chaman entre la bordure et le centre, les morts et les vivants, le jour et la nuit, la bourse et la vie, épousant jusque dans l'intimité de son corps mi-humain mi-animal le mouvement même du texte et de la lecture.

« Porte-parole » au sens fort, sa fonction, éminemment « politique » ou, mieux, « transpolitique », en un sens que je préciserai plus loin, consiste à offrir aux voix en mal d'incarnation, au moment de la transe, le support de son corps, le tremplin de sa chair d'homme, de sorte qu'elles puissent enfin se faire entendre *pendant la matière*¹⁹, pendue à elle, en squatter toute l'épaisseur et la faire vibrer de mots inouïs, de morts jamais entendus, qui ont leurs maux à dire, à guérir dans la langue et les lettres. Le chaman sait mieux que personne que, dans la logocité, l'on est bien moins électeur qu'élus, élu par des voix dont on n'emporte pas la majorité, ainsi que nos régimes démocratiques nous entraînent (nous dressent) à le croire, mais dont la majorité nous emportent, l'emportent sur nous et nous déportent à l'écart, dépassé le *limes* au-delà duquel on devient ce qu'on est, ce que l'on n'a jamais eu le courage d'être pleinement : un revenant. Aussi, plutôt qu'à la figure (éthique) du *passeur*, qui a le défaut de postuler la solidité d'un sol que rien, aujourd'hui, ne permet plus d'assurer (migration, exil, etc.), je l'assimilerais à la figure (esthétique) de l'*outrepasseur*, dont Pierre Ouellet dit qu'elle seule peut « nous faire sortir des lieux communs que sont les rives et les frontières²⁰ » et faire apparaître l'autre du lieu, le non-lieu ou « l'outre-là », pour parler comme Céline. Un « au-delà présent » (Malraux) ou une « absence-ici » (Nancy), pour le dire encore autrement, qui s'ouvre non pas *devant* mais *sous* nos pieds, ainsi que le donne à voir la transe du *chaman* dont le mouvement, circulaire, s'apparente à celui d'un forage, qui

¹⁷ Bertrand Hell, *Possession et chamanisme. Les maîtres du désordre*, Paris, Flammarion, 1999.

¹⁸ Issu de la langue des Toungouses, le mot (un autre dont l'origine a longtemps suscité la controverse), dérivé de la racine verbale *sam-*, renvoie en effet aussi bien à l'idée de danse et de bond qu'à celle de trouble et d'agitation.

¹⁹ Valère Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991.

²⁰ Pierre Ouellet, *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*, Montréal, Liber, 2003, p. 25.

fait se court-circuiter les deux pôles de l'ici et de l'ailleurs en ouvrant un nouvel « espace-temps » : la « friche d'enchantement », pour parler comme Quignard, où l'on n'est plus ici *ou* là, mais ici *et* là, simultanément, ici *comme* là – « ici qui traverse le là²¹ », que chamans et poètes ne quittent qu'en centripètes. *Ici et ici*, pour le dire à la façon de Castaneda, puisque *là* devient à chaque instant le lieu où l'on n'est plus, où l'on est toujours un peu plus *ici* qu'avant, parce que l'on est instantanément deux à se partager le même corps, parce que l'on est double, doublé, dédoublé, redoublé, c'est-à-dire un peu plus soi à mesure que l'autre grandit notre ombre et nos pas, étire nos bras, emplit nos yeux d'espace et de lumière, fait déborder le corps hors de sa gaine de peau, passe la mesure à l'intérieur de laquelle l'on se croit si confortablement contraint de vivre et de mourir, ivres de fermeture et de finitude, si peu affamés d'errance et de voyage, si peu curieux des mondes d'outre-chair.

La parole chamanique : une transe politique

Si la figure du chaman me semble particulièrement intéressante au regard des affaires de la cité, c'est qu'elle offre au politique une façon de sentir et faire sentir la dynamique de la parole publique de manière *esthésique* plutôt qu'idéologique, dans la mesure où tout passe chez lui par des affects et des percepts. Castaneda n'affirme-t-il pas des chamans et des sorciers qu'ils pratiquent l'art d'envoyer des coureurs en tête, des éclaireurs, pour sonder nos limites perceptuelles, les faire reculer toujours plus loin dans la langue, l'espace et le temps? Quignard, de même, n'assimile-t-il pas le « vaille que vaille financier mondial où la valeur est prise de vertige et tournoie de plus en plus vite²² » au chaman sous le coup d'une transe, comme pour arrimer la chose économique, dangereusement abstraite et, par là, hautement susceptible de se voir fétichisée par le politique, au modèle d'une marche vertigineuse bien concrète, capable d'entraîner une disruption de l'espace et de réorganiser l'espace public en lui imposant un nouvelle partition perceptive, un nouveau partage du sensible?

Le poème, replacé dans la perspective chamanique, peut ainsi dévoiler sa véritable nature, qui n'est pas politique, mais *transpolitique* : il met le *politikos* en transe, le transfigure, le traverse, le transperce, le renverse, le fait aller au-delà de ce que l'on s'est habitué à en attendre, y introduit des lignes de fracture et de désincorporation, le déborde et le fait déborder, lui dérobe l'herbe sous le pied, lui vole les mots de la bouche pour y substituer

²¹ Pascal Quignard, *Abîmes*, Paris, Grasset, 2002, p. 27.

²² Pascal Quignard, *Les ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, p. 102.

les siens, afin qu'elle puisse de nouveau béer d'étonnement, faire place au ravissement et au ravinement. Dans la logocité transpolitique, on n'est pas plus à gauche qu'à droite, pas plus centriste qu'extrémiste, puisque l'idée même de localisation n'y fait plus aucun sens : on est « épicientriste, du parti de toutes les secousses²³ ». Un *lieu de pouvoir* véritable – un *tremblé du lieu*, un lieu de tremblement, doté d'un surcroît de présence et de niveaux particuliers d'énergie, où la voix demeure et jamais ne meure, un endroit du possible plus que de la main mise ou de la maîtrise. Un lieu en puissance et une puissance du lieu, un espace khoraique, un territoire ou un terrain génésique, génétique et géniteur, empreint de « la force rayonnante des lieux intensément habités », comme le dit si bien Moreau, atterré devant le fait que nos « charpentes intimes, nos pierres et nos bois du dedans ne nous parlent plus, à nous, hommes de trahison », qui construisons « dans le synthétique, l'impersonnel, le communément vivable » et « vivons en parasites sur une prodigieuse beauté antérieure, issue de la peine et du génie des humbles », nous qui nous appuyons paresseusement sur un « héritage de *volonté inspirée*, un legs dont nous sommes de moins en moins dignes » (*MVR*, 121-22). Encore heureux qu'entre ces « lieux glacés de la pensée » et « ces endroits devenus déserts où l'Homme perd son chemin » (*MVR*, 79) – aussi bien dire son cœur puisque si, pour le chaman, tous les chemins sont pareils et ne mènent nulle part, il nous reste toujours la possibilité de choisir celui qui a un cœur, parle au nôtre et s'en fait l'hôte le temps d'une équipée – la logocité parvienne encore à faufiler son dédale de sève sonore et à déployer le volume de son architecture respirée.

Qu'en dire de plus? C'est un lieu de suspension du processus illimité de production et de consommation, d'usure et d'usage contrôlé, qui circonscrit l'aire où viennent choir et décanter les restes laissés par les rationalités constituées – scientifiques, politiques ou philosophiques – taillées dans un logos pré-découpé, mille fois mâché et remâché, pré-digéré, pro-dirigeant. Un endroit pour oser la confrontation à une autre temporalité, à la mémoire d'autres vies et d'autres organisations sociales, une terre que la parole fait se fractionner en espaces orientés selon le déploiement multiple du paysage dont elle fait émerger les qualités et les attraits en même temps qu'elle le construit. Un espace de parole pour travailler sur les marges, jusqu'aux limites du site dont le poème règle l'accès et trace les seuils, afin de le remettre en tension, de le désigner à l'attention des marchants et des parlants au moyen de

²³ Marcel Moreau, *Lecture irrationnelle de la vie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2001, p. 105.

quelque *décalage* – du type de ceux que Gilles Clément, dans son *Jardin en mouvement*, identifie comme « des phénomènes mineurs et essentiels », des catalyseurs qui « déclenchent des réactions imprévues, introduisent dans le paysage des dimensions singulières hors du contexte qui les a fait naître, parfois intimes parce que subjectives²⁴ ». Un lieu pour mettre en balance les échelles et les densités, les écritures et les intensités, en ménageant le passage des unes aux autres de façon à proposer un autre franchissement entre le lieu du quotidien et celui du temps suspendu, en construisant le vide qui bat comme un cœur entre les deux, au rythme des apparitions et des disparitions qui surprennent et modifient nos pas, précipitent nos enjambées.

Seulement voilà : « Logopolis est une fausse ville. Une ville pour demain ou pour jamais. Ce que j'appelle Logopolis est un campement », écrit Moreau, qui retrouve ici l'essence même du *socius*, que son sens étymologique lie au compagnonnage militaire, à la fratrie milicienne, aux brigades et aux cohortes, à tout le bazar soldatesque (lequel entre également dans la notion de *friche*, puisque l'on dit qu'elle est « armée » lorsque les buissons épineux la hérissent de piques et de lancettes). « Un ensemble déplaçable, infiniment mobile. Au cœur de la Cité pourrissante » (*MVR*, 55-56), là même où l'auteur se demande quelle « étrange société s'érige [...] parmi ces monuments en loque, ces campements sans lendemain qui sont les [s]iens », sur « ce qui ressemble aux vestiges encore fumants d'un essoufflement verbal » (*MVR*, 67). Une ville pour la voix et la vérité – pour la parole en liberté et la liberté de parole. Un « empire vocal. Un espace ne sachant que chanter. Ou vociférer, ou guerroyer, en chantant » (*MVR*, 63), comme le chaman, précisément. Une ville pour les corps et les pas à venir, qui pontent et ponctuent l'espace où le langage nous fait nous entretenir et nous entre-appartenir en vers et contre tous. Or, cet espace-là manque de pionniers. Il appelle une exploration et une auscultation beaucoup plus approfondies, d'autant plus rigoureuses et sérieuses qu'il se désigne à la pensée comme un des foyers futurs de l'invention culturelle, s'impose à la réflexion comme une de ses tâches prochaines, urgentes. Un devoir citoyen, logopolitain. Ceci de façon à ce que le politique, qui en est aujourd'hui réduit à l'art de gérer l'accidentel et l'aléatoire, puisse enfin trouver sa chance, dans le poème, de revenir à l'essentiel, de s'amender à l'égard de cette parole dont il a fait une langue de bois brûlé, une cendre de mort – de lui insuffler une nouvelle sève, un nouveau

²⁴ Gilles Clément, *Le jardin en mouvement*, Paris, Sens & Tonka, 1994, p. 58.

sang, de manière à ce que sa matière ne soit plus simplement ligneuse mais verbeuse, enverbée, fiévreuse. Vivante.

ABRÉVIATIONS

- MVR* *Mille voix rauques*, Paris, Buchet/Chastal, 1989.
CS *Corpus scripti*, Paris, Denoël, 2002.

4 – L'ESPACE POST-EXOTIQUE

Critique des arrières-mondes régulateurs

*Je ne suis pas ici pour rien
On m'a envoyé avec un mandat
« Trouvez le code »
Long silence
« Trouvez le code et brisez-le ».*

Émile Martel

*Tout ce qui va nomade en toi libère le
monde par fragments.*

Louise Warren

Dans une scène-clé de *Tristes tropiques*, Claude Lévi-Strauss raconte comment, lors de son séjour parmi les Nambikwara, il reçut de la part du chef du village une véritable leçon d'écriture¹. Ayant distribué des feuilles de papier à la ronde, curieux de voir ce que chacun des membres de la tribu en ferait, il eut la surprise, quelques jours plus tard, de les voir tracer des lignes ondulées, alors que ceux-ci ne savaient évidemment pas plus écrire que dessiner. Tous tentaient, dans un grand bal mimétique, de reproduire les gestes de l'ethnologue, faisant usage de leur crayon sans en comprendre la fonction. Tous à l'exception du chef qui, voyant le parti qu'il pouvait tirer de cette invention afin d'accroître son prestige aux yeux des siens, réclame un bloc-notes pour y gribouiller des réponses absolument incompréhensibles à l'ethnologue, qu'il se charge aussitôt d'éclairer par un commentaire verbal. Manipulant le crayon, il le fait fonctionner à vide : convertissant un instrument d'écriture en un objet théâtral, il joue l'écrivain pour mieux déjouer l'écriture, captant l'aura de mystère qui entoure les signes lorsqu'ils font croire à des forces. C'est dire qu'il suffit de savoir produire et performer les signes du pouvoir pour se l'attribuer, puisque ce qui a l'apparence du pouvoir vit du pouvoir de l'apparence et vice-versa. L'utilisation à vide de l'écriture fait ainsi se

¹ Claude Lévi-Strauss, « Leçon d'écriture », chap. XXVIII de *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.

dégager un surcroît de sens incompréhensible, un reste qui met à nu, sous l'ordre des signes, l'aspect inassignable et inencodable de la force que les gribouillis du chef manifestent d'autant plus vivement qu'ils ne la traduisent qu'à moitié. C'est cette pression du geste sur le sens qui fait se tordre et se défaire le corps de la lettre sur le bloc-notes pour le réduire à un tracé sismographique, là où le champ quadrillé des signes le cède aux parcours d'intensité qui zèbrent et innervent l'espace énergético-sémantique du langage. C'est dire que le pouvoir politique ne fonctionne pas autrement que le pouvoir magique ou chamanique sur lequel se fonde la « pensée sauvage » : l'enjeu ne consiste jamais qu'à contrôler la distribution et la socialisation des signes et des forces en jouant simultanément de leur écart et de leur adéquation.

Profaner le chamanisme

C'est dans l'espace rythmique et différentiel de cette oscillation entre une diversité de registres et de plans de référence a priori hétérogènes qu'Antoine Volodine aménage son univers romanesque, qu'il définit précisément comme « un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir² ». Placée sous la marque du « post-exotisme », l'œuvre, comme on sait, se présente sous l'espèce d'un mélange de littérature et de « chamanisme révolutionnaire » alliant le politique à l'onirisme. Révolutionnaire, le chamanisme ne l'est pas seulement à titre de contre-politique dressée en opposition au régime capitaliste; c'est d'un chamanisme bien particulier qu'il s'agit ici, métamorphosé et renversé dans la mesure où son rapport à l'écriture est à l'exact opposé de ce qu'on a vu plus haut : ce n'est plus l'écriture mais la logique chamanique qui est manipulée à vide. Expurgée de sa dimension magico-religieuse, c'est à elle de se mettre au service de l'écriture et de la littérature, qui ne conservent de la force que ce qui trouve à frayer son chemin du côté des poses et de la voix. La notion de *post-exotisme* indique bien que l'auteur n'entend aucunement retourner à quelque primitivisme de l'expression et de la pensée pour simplement se contenter d'en reconduire les schèmes et les symboles. C'est à un véritable recyclage littéraire et culturel du chamanisme que nous avons affaire, là où les récits et les « narrats » apparaissent comme

² Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, 1999, p. 3. Afin d'éviter un trop grand nombre de notes en bas de pages, les références aux ouvrages les plus souvent cités d'Antoine Volodine se feront directement dans le corps du texte, entre parenthèses, selon le système d'abréviations décrit à la fin du chapitre.

autant de « variantes sacrilèges » que chaque « diseur » se charge d'adapter en fonction des exigences purement profanes de sa narration. On reconnaît ici à l'œuvre la logique même de la profanation, que Giorgio Agamben définit comme neutralisation et désactivation des signes du sacré, afin de les ouvrir et de les disposer à un nouvel usage que leur inscription dans une sphère déterminée et séparée (la sphère religieuse) voilait et interdisait³. En démythologisant les contenus de sens du chamanisme sur le mode parodique, l'écrivain met ainsi à jour les virtualités poétiques qui y étaient depuis toujours inscrites, occultées sous l'empire des superstitions et des croyances.

Les personnages de l'univers volodinien, qui compte toute une galerie de magiciens, de nécromants et de télépathes, se considèrent conséquemment eux-mêmes comme des « techniciens athées, des artisans de la transmigraton, étrangers à toute communauté religieuse » (*PE*, 77). Du chamanisme, l'auteur ne retient que la forme pour en faire un moyen pur affranchi de sa relation à une fin, une *praxis* iconoclaste, hétérodoxe, de façon à ce qu'elle exerce un effet en retour sur l'écriture, tout aussi compromise avec le pouvoir politique que le chamanisme peut l'être avec la magie. Car si l'invention de l'écriture a permis l'accumulation et la transmission des connaissances, il semble bien que sa fonction primaire, comme le note Lévi-Strauss, ait d'abord été de faciliter l'asservissement et d'affermir les dominations; aussi est-ce tout naturellement que sa méditation sur l'écriture conduit l'ethnologue à des considérations d'ordre politique. Fixe, statique, corseté dans la camisole de force des codes et des lois, l'écrit obéit au désir de substituer à la mouvance et au chaos de la vie un monde stable et cohérent. Il a ainsi pour effet d'occulter cette dimension authentiquement exilique qui définit le propre de l'homme en tant qu'être-jeté, à laquelle les légendes et les mythes primitifs, eux, font droit, dans la mesure où ils conservent toujours la trace de la béance et de la faille de néant d'où le monde est censé avoir émergé. C'est avec la volonté de rester fidèle à cette dimension d'exil originnaire que Volodine tente de renouer en campant son monde sur la brèche de « l'espace noir », tel que le définit le *Bardo Thödol*. Identifié comme texte de référence fondamental au regard de ce qui reçoit ici le nom de post-exotisme, le *Bardo* subit la même opération de profanation que le chamanisme, avec lequel il finit d'ailleurs par se confondre sous l'étiquette de « xénomythologie » : disjoint de ce qui ressortit trop explicitement à la philosophie bouddhiste, il se voit reconfiguré en fonction des

³ Giorgio Agamben, « Éloge de la profanation », *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, 2005.

sensibilités propres à chacun. Bouddhisme et chamanisme constituent ainsi une sorte d'index ou de répertoire transculturel et transmédiateur de symboles et de « techniques du corps », analogue aux « sacs à rêves » dont les chamanes Guajiro se servent comme de réserves de songes où ils puisent à volonté, le moment venu, pour les adapter aux circonstances. C'est l'élévation de ce fonds xénoculturel au rang de modèle civilisationnel à titre d'alternative à la voie gréco-judéo-chrétienne où l'Occident trouve à dissoudre le blocage messianique de sa propre histoire que Peter Sloterdijk appelle « eurotaoïsme⁴ ».

Critique des arrières-mondes régulateurs

À la logique politique qui encourage et enjoint de fuir la nudité de l'exil originaire dans les arrière-mondes marchands et fantasmatiques de la société du spectacle, des médias et de la publicité, le chamanisme tel que le conçoit Volodine permet d'opposer des pratiques d'écriture authentiquement exiliques. Il faut ici bien distinguer les « autres mondes » des « outre mondes » et des « arrière-mondes », que l'on tend habituellement à confondre et qui sont autant de manières différentes, plus ou moins retorses, de fuir notre condition de SDF. Si les sociétés traditionnelles non-occidentales fuient l'exil en le repoussant dans un passé immémorial pour lui substituer un « autre monde » mythique chargé de rendre le monde habitable en le « cosmicisant », elles ne se détachent jamais totalement de la réalité, puisqu'en réactualisant périodiquement l'événement de la fondation cosmogonique *in illo tempore* par le rite et les rituels elles se confrontent chaque fois au chaos originaire. De sorte que l'ordre mythique et transcendant auquel elles se soumettent par le biais de prescriptions et d'interdits certes restrictifs n'est pas nécessairement contraire aux lois de la vie, ceci dans la mesure où la vision du monde que cet ordre permet d'élaborer a pour fonction d'assurer la cohésion de la communauté en l'ouvrant sur le cosmos, tout en indiquant à ses membres les manières de se brancher et de se débrancher de ses flux énergétiques. Les résurgences modernes de cette logique primitive d'aménagement de l'exil dont témoignent les paradis artificiels instaurés par les religions institutionnelles pour être prolongés, sous une forme revampée, du côté du cirque politique et télémediateur sont, en comparaison, infiniment plus pauvres. Les « arrière-mondes » que secrètent nos sociétés pour consolider et préserver leur

⁴ Peter Sloterdijk, « La chance d'une renaissance asiatique : Contribution à une théorie de l'ancien », chap. 3 de la 1^{ère} partie, *La mobilisation infinie. Vers une critique de la cinétique politique*, Paris, Christian Bourgois, 2000.

pouvoir en dédoublant, multipliant et diffusant leurs structures institutionnelles par la voie des médias et du cinéma, chargés de légitimer et de convaincre les membres de la collectivité du bien-fondé et de la nécessité de leur ordre, tendent non pas à organiser le réel pour le rendre habitable, comme elles le prétendent, mais à s'y substituer de façon subreptice jusqu'à s'en couper purement et simplement. À la pensée primitive qui induisait une force de cohésion du sein même de la multiplicité stochastique de la nature en accord avec sa mouvance perpétuelle, le pouvoir politique moderne oppose une logique d'homogénéisation et de réduction des différences sous l'instance de l'Un et la force centripète de l'État. En faisant ainsi oublier sa dimension coercitive sous le mythe démocratique du libre choix et du libre-échange entre une diversité de fictions qui détournent l'attention vers le rêve et l'imaginaire, il produit un monde purement illusoire où les choses concrètes, comme l'a montré Baudrillard, se dissolvent au profit de simulacres et d'objets de consommation constamment renouvelés par la machine publicitaire. À la logique primitive de participation le pouvoir technocratique substitue une logique de dépendance et de servitude volontaire fondée sur l'écart qui est ainsi creusé et simultanément occulté toujours plus profondément entre le réel et ses représentations pré-codées et pré-formatées.

En réaction à cet « exil de l'exil⁵ » et à la « mobilisation infinie » qui caractérise la modernité en tant qu'elle enjoint de fuir notre condition originaire d'exilés dans l'utopie cinématique d'un mouvement perpétuel, le post-exotisme tel que le conçoit Volodine permet d'opposer des exercices de démobilisation et des pratiques d'écriture authentiquement exiliques. À la « fausse mobilisation » qui aura consisté, pour la modernité, à occulter « la conservation de la rigidité la plus a-spirituelle sous des formes supramobiles⁶ », Volodine substitue ce que l'on pourrait appeler avec P. Sloterdijk une « juste mobilité⁷ ». L'écrivain confectionne ainsi ses fictions comme autant de « minuscules territoires d'exil » (*AM*, 3) construits sur ce rien que les productions imaginaires du social cherchent si désespérément à recouvrir. Il s'agit ni plus ni moins de retourner le pouvoir contre lui-même afin d'en démonter les ressorts et d'en exhiber la rouerie et les rouages en jouant de manière exacerbée du dédoublement des mondes. Aussi les univers parallèles où les personnages de l'écrivain

⁵ Je reprends le terme à Christian Miquel, *Critique de la modernité. L'exil et le social*, Paris, L'Harmattan, 1992 – qui, avec Sloterdijk, m'a largement inspiré pour ce chapitre.

⁶ Peter Sloterdijk, *op. cit.*, p. 38.

⁷ *Ibid.*, p. 46.

trouvent refuge apparaissent-ils pour ce qu'ils sont réellement : des enfers, qui travaillent à l'incarcération de l'imaginaire sous couvert de l'alimenter. Le post-exotisme se définit en effet explicitement comme une « littérature carcérale » où le lecteur est lui-même figuré à titre de « détenu » dans « l'univers fermé du texte ». On n'exige qu'il soit « en connivence idéologique et culturelle étroite avec l'auteur » (PE, 29) que pour mieux dénoncer, sur le mode satirique, l'arbitraire de la censure avec laquelle les personnages doivent eux-mêmes constamment composer. La prétention de vérité affichée et martelée par le pouvoir en guise d'auto-justification permanente est ainsi déboutée par la mise en avant du mensonge que Volodine érige en véritable procédé romanesque, qui « joue avec une vérité tapie en amont du texte, avec un non-mensonge inséré dans la réalité réelle, ailleurs que dans la fiction » (PE, 11). Le paradoxe du menteur trouve ici son point d'application littéraire, puisqu'en affirmant mentir l'auteur dit la vérité du pouvoir qui est de dissimuler son mensonge sous une fausse apparence de vérité, là où l'insistance même à dire le vrai trahit des intentions tout à fait contraires.

« *Bisociation* » de l'écriture et du chamanisme

Contrairement aux « arrière-mondes » secrétés par le socio-politique qui tendent fatalement, suivant une étrange application du principe d'entropie, à se détacher du réel et à s'autonomiser en circuits fermés pour mieux se maintenir sous une forme immuable à l'abri des aléas du changement de façon à permettre au pouvoir de consolider ses structures, les mondes imaginés par Volodine sont extrêmement labiles et perméables : on y bivouaque dans les fumées, voyage dans le feu par « flambulance », vit suspendu à un soupir ou à un souffle, pour être finalement réduit à une photo délavée collée sur le mur d'une cellule. L'écrivain y explore ce « royaume crépusculaire de la conscience » dont parle Coleridge, où les frontières entre la veille, le rêve, la fiction, le réel, les identités, les voix, les noms sont si poreuses que les « matrices » qui règlent habituellement la pensée rationnelle n'ont pas le temps de durcir suffisamment pour gêner la fluidité onirique de l'imagination. Arthur Koestler⁸ appelle *matrices* les schémas ordonnés et stables – plans de références, univers du discours, contextes d'association – par le biais desquels la pensée condense et organise l'expérience en l'arrimant à un « code » de règles fixes dictées par l'habitude et la nécessité d'assurer ses repères.

⁸ Arthur Koestler, *Le cri d'Archimède. L'art de la Découverte et la découverte de l'Art*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, p. 24 ss.

Répétées, elles tendent à devenir rigides, automatiques et stéréotypées, limitant l'appréhension et la perception du réel à ce qu'elles autorisent à en voir et à en expérimenter, à l'image de ces lunettes dont parle Dondog, spécialement conçues pour détourner le regard des tueurs de leur propre abomination et permettre ainsi la reproduction mécanique des gestes assassins. Aussi la stratégie de Volodine consiste-t-elle à mettre en jeu des formes de célébration et d'énonciation qui ne se manifestent habituellement que dans les rêves et autres états apparentés. Le rêveur, comme le poète ou le chaman, associe ou « bisocie » effectivement constamment des cadres de référence qui passent normalement pour être incompatibles à l'état de veille; flottant d'une matrice à l'autre, il fait l'expérience d'un état transitoire d'équilibre instable où les univers entrent en collision, les plans s'enchevêtrent, les sens et les contextes se confondent. Ainsi toute activité authentiquement créatrice implique-t-elle des régressions temporaires à des stades antérieurs de l'évolution mentale, rendant accessibles des types d'idéation et d'expression propres à l'organisation mentale des primitifs, des fous et des enfants.

Aux vieilles matrices des formes narratives traditionnelles idéologiquement et esthétiquement compromises, Volodine oppose ainsi des catégories nouvelles comme autant de « formes vides » exemptes des tics et des conformismes propres aux genres canoniques. Ayant pour principe la non-opposition des contraires, le « române » illustre ce procédé de « bisociation » en superposant à l'ordre du récit un ordre métrique ou musical qui, dans le cas d'un des titres donnés en exemple par l'auteur, fait se dégager de la combinaison des majuscules débutant chaque paragraphe un « sous-texte lyrique » agissant en qualité de matrice auxiliaire. Ainsi des « nouvelles », de la « Shaggå » et du « murmurat ».

Cette bisociation généralisée entre niveaux de diverse nature (narratif, historique, stylistique, générique...) qui procède par inserts, ornements, appendices et filigranes, démultipliant les formes en sous-genres et en histoires gigognes, s'étend aux personnages eux-mêmes, dont l'identité se brouille sous les hétéronymes et les dédoublements de personnalité. Réduits à la fonction de porte-parole et de prête-nom, ils sont essentiellement au service de leurs morts, dont ils se chargent d'honorer et de faire survivre la mémoire par des ruminations et des psalmodies ininterrompues, qui soudent vivants et non-vivants en un même collectif anonyme et fraternel. L'usage paradoxal des pronoms personnels, jouant de la fausse attribution des personnes grammaticales et de la confusion entre citation,

dénomination et auto-référenciation (le *je* se limitant à accompagner la voix des autres, faisant s'indifférencier référent, référé, locuteur et allocutaire, là où le phénomène de possession ou de dépossession a pour effet de distordre et de détraquer le procès d'appropriation, de sorte qu'on passe insensiblement de la première personne du singulier à la non-personne du *il*) fait se confondre narrateur, narrataire, lecteur et personnage en un « moi insoluble » (*PE*, 70) fragmenté en autant d'instances d'énonciation, qui renvoient l'une à l'autre par le biais d'une immense masse de textes giratoire et expansive à entrées multiples plus ou moins piégées; plantée entre la mémoire et l'oubli comme un gigantesque moulin à prières tournant sans interruption, à l'image du *Livre des morts* déroulant son texte nuit et jour dans l'oreille des gueux et des prisonniers, elle est elle-même dédoublée par de longues listes bibliographiques à-demi avérées, auxquelles s'ajoutent les commentaires et les précisions épitextuels fournis par l'auteur en entrevue. On peut la comparer, cette masse de textes giratoire, à une vaste « volière », suivant la belle image de Jean-Christophe Bailly; une volière où chaque livre est susceptible, via la lecture et l'écriture, de « devenir l'*oiseau* de ce qu'il a un jour tracé dans le sens⁹ », suivant le réseau synaptique et discontinu de l'espace littéraire et de sa temporalité hétérochrone d'où émerge, par relance et ricochets, une « communauté seconde », invisible et impalpable. Communauté de sens ou de référence plutôt que d'identification, elle oppose au vœu totalitaire de rassembler les hommes en une unité synchronique et conjonctive autour d'un centre visible et incarné une *autre socialité*, à la fois au-dessus et en deçà de toutes les formes connues : une « socialité de la pure transmission, diachronique et utopique », une « forme inédite et non advenue d'assemblée humaine¹⁰ », fondée sur la mise en parallèle des différences et des dissemblances dans l'espace éminemment paradoxal et asymptotique d'une compatibilité infinie mêlant les morts aux vivants. Une « assemblée de la pure écoute et donc silencieuse¹¹ », où les vertus propres à l'antique oralité, que Bailly résume au maintien du secret, se voient chez Volodine transposées sur le plan de l'écriture et de la lecture sous la forme d'une « oralité latente », à la limite du murmure, qui vibre comme une basse continue. Basse continue dont l'auteur des *Panoramiques* affirme qu'elle rassemble la « constante antisublime¹² » et redéploie

⁹ Jean-Christophe Bailly, *Panoramiques*, Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 25.

¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹¹ *Ibid.*, p. 36.

¹² *Ibid.*, p. 222.

l'attention sur « le mode mineur » en tant qu'elle se porte sur les choses du peu et les signifiés infimes, comme si les yeux baissaient avec la voix et la lumière du jour au profit de ce qui reste habituellement dans l'ombre de l'invu. Tout le sens du post-exotisme n'est-il pas précisément de rompre avec l'hymne romantique au pittoresque et au grandiose pour lui substituer de « brusques enthousiasmes envers le microscopique, envers le sordidissime » en élaborant de « méticuleux rapports sur le pitoyable et sur le rien » (*PE*, 50)?

Le livre, autour duquel se noue et se dénoue la communauté, apparaît ainsi bel et bien comme un « instrument rituel, un artifice chamanique¹³ », qui joue de la fluidité et de la juxtaposition des voix, comme dans *Le monologue de Dondog* imaginé par Puffky¹⁴, ou encore ce passage du *Post-exotisme en dix leçons* où la voix d'Ellen Dawkes se brise en superposition aux grêlures de l'orage (*PE*, 33). L'état général de décomposition qui affecte l'univers volodinien tout entier placé sous le signe de la ruine et de la pourriture, s'entend de la sorte aussi bien comme dé-création, de manière à battre en brèche le penchant qu'ont les mots à cristalliser et à scléroser les choses en catégories figées. Tout y apparaît dans la lumière sépulcrale d'un entre-deux perceptif donnant à voir une infinité d'instantanés de monde tout aussi fragiles les uns que les autres, là où la mesure du temps n'est plus donnée par la chronologie des montres et des horloges mais par la durée du récit, puisque même l'actualité du monde extérieur est imaginée. Comme les livres de Fred Zenfl, « narrats », « récitats » et « murmurats » n'ont d'autre fin que de se prolonger indéfiniment suivant le fil éminemment ténu du souffle, jusqu'à la limite compacte et sèche de son ultime contraction. Condamné pour trahison, Will Scheidman retarde ainsi le moment de son exécution en alimentant ses grands-mères chamanes d'un « narrat » par vingt-quatre heures, dont il ne fournit la plupart du temps qu'une ébauche ou une version inaboutie suivant la stratégie de Schérazade dans *Les mille et une nuits* – celles-là même derrière lesquelles disparaît un des textes post-exotiques dans *Dondog*.

Je vois ainsi s'ouvrir avec l'univers post-exotique cette « ère de l'épilogue » dont parle Sloterdijk, qui engage à rompre avec la conception diachronique de la temporalité au profit d'un pur présent, c'est-à-dire un temps intermédiaire, *kairologique*, ayant rompu aussi bien avec le monde mythique de l'origine qu'avec le monde utopique de l'avenir, avec le

¹³ Antoine Volodine, *Dondog*, Paris, Seuil, 2002. p. 278.

¹⁴ *Ibid.*, p. 279.

monde comme entreprise historique aussi bien qu'avec le monde comme mobilisation et comme mission eschatologique. À la civilisation historique proprement dite succède ainsi une « civilisation panico-extatique », là où la panique, en tant que version postchrétienne et athéologique de l'apocalypse, désigne un rapport pragmatique à la catastrophe, qui subordonne l'économie discursive de la représentation à la vérité épiphanique de l'événement. Civilisation panique dont l'effort consiste à prévenir et neutraliser l'irruption de nouvelles impulsions qui feraient histoire, parce qu'elle sait trop bien à quel catastrophisme mène la mobilisation historique. Il s'agit de rompre avec la complicité cinétique qui a réduit toute velléité de révolution au principe d'une automation sans âme, à l'image de ce « moulin toujours en train de se moudre soi-même¹⁵ » qu'évoque Novalis pour parler du principe de fonctionnement de l'usine homme-nature; celui que les *Anges mineurs* représentent sous l'espèce d'une « roue éolienne qui n'est reliée à rien » (*AM*, 166), grinçant lugubrement jour et nuit dans une cour déserte.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur cette « bisociation » de l'écriture et du chamanisme, qui permet ainsi d'opérer un retour déconstructeur de l'un sur l'autre en exacerbant leur conflit de façon à produire un « reste » ajoutant à l'écart interne entre les deux sphères une double détermination pour les ouvrir à un autre système de sens et de références. Qu'il suffise, pour conclure, de rappeler que, contrairement à la logique du pouvoir, le dédoublement des mondes, chez Volodine, ne conduit pas à oublier sa condition exilique par une fuite aveugle dans l'ouvert trompeur et somnambulique des arrière-boutiques du visible et leurs oasis de correspondances réglées, mais consiste à s'y confronter à chaque instant par des « ruminations devant le mur », en embrassant le réel avec tout ce qu'il comporte d'horreur, d'aliénation et d'abjection, refusant de faire l'impasse sur le caractère angoissant de notre nudité originaire. Entre les « autres mondes » primitifs et les « arrière-mondes » contemporains, les univers parallèles imaginés par l'écrivain apparaissent comme autant d'« outre-mondes », qui ne décrochent le réel de ses attaches et ne le laissent ainsi flotter que pour en dégager les structures essentielles hors de toute croyance et de toute allégeance. La bisociation de l'écriture et du chamanisme permet ainsi de dégager une forme non théologique de distance critique à l'égard du monde par le recours à une altérité non plus transcendante, au sens religieux, mais immanente à ce monde, là où le divin en vient à se

¹⁵ Cité par Peter Sloterdijk, *op. cit.*, p. 38.

confondre avec la profondeur temporelle d'un passé étranger¹⁶. Aux circuits fermés de l'auto-intensification infinie et de la mobilisation perpétuelle des masses vers toujours plus de puissance, le post-exotisme volodinien substitue, dans l'esprit de l'eurotaoïsme, une « suspension entièrement mobile et sur-place¹⁷ », renouant par là avec les sagesses orientales qui accordent une importance capitale à l'immobilité, au non-agir et au détachement. Le nomadisme s'y définit paradoxalement comme un « voyage immobile » entre « l'espace lisse » de la steppe et « l'espace strié », sédentaire de la cellule¹⁸, là où la transe chamanique et les intensifications « yogiques » ou artistiques opposent à l'ontologie cinétique occidentale une dé-ontologie conçue, du point de vue oriental, comme être-vers-la-quiétude-dans-le mouvement. Contre l'éléatisme métaphysique et sa fascination mortifère pour l'éternité des pierres, bouddhisme et chamanisme font ainsi valoir l'alternative d'un différend poétique avec le monde, en rupture avec l'empire superficiel de l'éphémère et l'impératif moderne de la course folle.

Métamorphose de l'au-delà

À l'utopie qui fait s'aligner le mouvement révolutionnaire sur la logique eschatologique d'un monde meilleur à venir, Sloterdijk oppose un nouvel esprit de l'utopique. Une utopie redéfinie en fonction de ce qui, du passé opprimé, au sens de Benjamin, retient le présent de se vider de lui-même dans une histoire projective entendue comme mobilisation vers l'avant. Une utopie qui reconvertit l'être-pour-la-mort tendu vers sa fin en une analytique du venir-au-monde. En une maïeutique qui traite de l'arrivée sur terre et de la production de mondes, là où l'homme, en tant qu'être-jeté et exposé à l'inquiétant de par son exode natal dans l'ouvert monstrueux du monde, apparaît comme un « animal avorté ». Un animal qui doit, pour compenser son dénuement initial, se donner lui-même à

¹⁶ C'est ce que Pascal Quignard, dont l'œuvre offre un exemple particulièrement éloquent de ce que Sloterdijk appelle « eurotaoïsme », affirme explicitement au tout début du chap. LXXVII (« Sur la profondeur du temps ») d'*Abîmes*, Paris, Grasset, 2002, p. 215 : « Dieu devint passé. La profondeur du temps préhistorique est toute neuve ». L'écrivain fait ici écho à la phrase de Novalis, citée par Peter Sloterdijk *op. cit.*, p. 80 : « On se trompe beaucoup si l'on croit qu'il y a des antiquités. C'est seulement à présent que l'antiquité commence à naître ».

¹⁷ Peter Sloterdijk, *op. cit.*, p. 328.

¹⁸ Sur les concepts d'« espace lisse » et d'« espace strié » en rapport avec le nomadisme et la sédentarité, voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 472-3. Notons par ailleurs que la « démobilité » telle que la définit Sloterdijk trouve ici sa traduction topologique dans le concept de « déterritorialisation » proposé par les deux philosophes français, qui donne beaucoup à penser au regard de l'utopisme et du caractère exilique de l'univers volodinien.

lui-même son ou ses monde(s). Si j'ai préféré parlé, plus haut, d'*outré-monde*, c'est que le mot invite à passer *outré* l'opposition figée entre le même et l'autre qui détermine beaucoup trop fortement les concepts d'« autre monde » et d'« arrière-monde ». Il faut plutôt l'imaginer, avec Céline, comme un « outre-là » rompant avec toute « nostalgie envers l'envers du décor » (*PE*, 65) là où, comme le note lui-même Volodine, l'« au-delà a changé de nature » (*PE*, 72). À la structure d'horizon qui faisait se projeter ce dernier à l'extrême limite de l'espace et du temps, l'écrivain substitue l'image d'un « sas »; défini, dans *Dondog*, comme un « lieu de réalité intermédiaire », il communique « d'un côté avec la réalité banale, datée et localisée, et de l'autre avec une réalité magique, où les notions d'espace, de passé, d'avenir, de vie et de mort perdaient une bonne partie de leur signification » (p. 174). Chamaniser l'écriture, ce pourrait être ça : ouvrir un sas dans le continuum du sens et du sensible afin de faire s'interpénétrer les mondes sous la force de compression et de décompression de voix étrangères, où vibre en sourdine le vertige anthropogonique de l'exode natal, qui nous déproprie *ici-même* vers cet ailleurs en gestation dans le massif des mots et des mânes saillant sous la langue et la main pseudo-magique de l'écrivain.

ABRÉVIATIONS

- AM* *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, 1999.
PE *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.

II – Métamorphoses du corps

1 – LE CORPS OTOSCOPIQUE

The ears can hear deeper than eyes can see.

D. H. Lawrence

Une oreille exercée et sensible entend un accord où les autres n'entendent qu'un son.

Sicard

L'exqu Coasté de mon écoute ! Chef d'orchestre en somme ! [...] Je me répète ?... alors ?... J'ai l'oreille, voilà !.. Tous les vagissements me passionnent... les premiers cris... le premier cri !... [...] si j'ai aidé des êtres à naître ! [...] J'ai entendu bien des cris... je suis un homme d'oreille... mais le duo d'accouchement maman le petit gniasse, voilà un accord à se souvenir...

Céline

« ... il me faudrait une autre oreille ... »

Ça commence par un cri¹, ça s'écrit même si fort qu'il n'y a que ça qui s'entend, à en crever le tympan – que ça pour faire entendre la profondeur d'où ça (s')écrit, d'où ça décrie, d'où ça (se) sou-vient, d'où ça écoute, ce que ça coûte d'efforts pour naître et se rappeler de l'accord qui ouvre le sexe, l'oreille et le monde. Cet accord (musique et entente), universel entre tous, mythologies et religions le répètent et le déclinent sur tous les tons. De bouche à oreille, on raconte comment la bouche (le Verbe) féconde l'oreille, assimilée à une sorte de matrice². Ainsi la parole du génie créateur, pour les Dogon et les Bambara du Mali, jaillie d'une bouche qui est aussi un sexe, n'acquiert-elle sa vertu et sa fertilité qu'en pénétrant dans un autre sexe : l'oreille. Sexe double, hermaphrodite, dont le pavillon figure le masculin,

¹ C'est vrai du premier jour comme du premier livre : *Semmelweis* ne s'ouvrirait pas sur le cri de Mirabeau, s'il ne s'agissait pas d'y préluder aux cris des nouveaux-nés et des accouchées dont Céline, « homme d'oreille », s'employait, dès sa thèse, à mesurer le timbre – unique parmi tous ceux qu'il lui sera donné d'entendre et qu'il lui faudra, à son tour, faire entendre.

² L'oreille répète même si bien le sexe de la femme qu'en plus d'en emprunter les formes, elle en reproduit le lexique : pie-mère, dure-mère, aqueduc de Fallope...

et le conduit auditif le féminin. Voie royale du langage et de la co-naissance – certaines cultures, rapporte Frazer dans *The Golden Bough*, en font le siège de l'intelligence – l'oreille, en connexion métaphorique avec le *genitalis* (orifice érotique et matrice), appelle et fonde autour de la mère, du nom³, du sexe, des trous, des creux et des cols toute une fantasmagorie du passage. Passage de la nuit au jour⁴, du dedans au dehors, de l'homme à la femme, du sexuel au spirituel, du divin à l'humain, du tympan à l'hymen, d'un sens à l'autre, d'un nom à l'autre, à son autre – à son hôte : du nom à l'autre du nom, du nom au prénom, au nom d'avant le nom, à l'avant du nom – à l'avent du nom *d'après* la mère venue avant et revenant toujours... C'est à la logique et à la dynamique de ces passages et outrepassages que Céline, qui fait écho à la mythologie, cherche à nous intéresser.

Et comment ne s'y entendrait-il pas en « passages », lui qui grandit Passage Choiseul et qui se passionna jusqu'à l'obsession pour l'accouchement, au point d'en faire sa thèse⁵ et sa « pratique » (médecine et écriture)? *Passage* n'est-il pas le nom donné, en obstétrique, au chenal où se fait le « travail d'enfant⁶ »? « J'ai été accoucheur, déclare l'auteur de *Rigodon*, je peux dire passionné par les difficultés de passages, visions aux détroits⁷ » (*R*, 233). Qu'a donc vu Louis le médecin, qu'a-t-il *entendu* pour que naisse Céline l'écrivain? De quelle oreille faut-il entendre ce nom, Louis, qui accouche de son œuvre sous le nom de la (grand-) mère? À quelle oreille le narrateur de *Rigodon* – puisque c'est à lui, plus spécifiquement, que je m'intéresserai –, qu'une brique assomme et fait saigner, en appelle-t-il : « il me faudrait une autre oreille »? (*R*, 174) Ce sang qui sourd et le rend sourd n'appelle-t-il pas l'activité stéréographique d'une autre oreille, l'oreille de l'autre – celle du lecteur? Or, si « c'est

³ Mithra naquit après avoir ouï son nom, comme les dieux égyptiens ne prirent forme que lorsque Atoum-Rê les eût nommés.

⁴ Si l'oreille est bien le sens de la nuit, n'est-ce pas elle qui a chance de conduire jusqu'au bout du voyage? N'est-elle pas déjà au commencement? Robinson n'est-il pas d'abord une voix, pour Bardamu?

⁵ Louis-Ferdinand Céline a consacré sa thèse de médecine à Philippe-Ignace Semmelweis, un hygiéniste hongrois qui mit en lumière le rôle que jouait le manque d'hygiène des médecins dans l'épidémie de fièvre puerpérale qui faisait alors des ravages dans les hôpitaux. Voir Louis-Ferdinand Céline, *Semmelweis*, Paris, Gallimard, 1999.

⁶ Ce « travail », qui désigne à l'origine le *trepalium*, n'appelle-t-il pas le mythe de la *trépanation* – le trépan, les forceps? Cette tête qui ouvrit le sexe de la mère ne devait-elle pas s'ouvrir à son tour pour que Louis naisse à Céline?

⁷ Louis-Ferdinand Céline, *Rigodon*, Paris, Gallimard, 1969. Afin d'éviter un trop grand nombre de notes en bas de pages, les références aux ouvrages les plus souvent cités de Céline se feront directement dans le corps du texte, entre parenthèses, selon le système d'abréviations décrit à la fin du chapitre.

l'oreille de l'autre qui signe⁸ », si « le sexe même du destinataire attend de l'autre sa détermination⁹ » – et quelle ambiguïté ce nom-là, *Céline*, n'entraîne-t-il pas – si « [c]'est du côté [...] du ou de la destinataire, qui aura l'oreille assez fine pour entendre mon nom, par exemple, pour entendre ma signature, ce avec quoi je signe, que la signature aura lieu¹⁰ », que « l'autobiographie aura lieu », comme le suggère Derrida, si la signature d'un écrivain n'a pas lieu au moment où il écrit, mais « posthumément selon le crédit infini qu'il s'est ouvert, quand l'autre viendra signer avec lui, faire alliance avec lui, et pour cela, l'entendre¹¹ » –, que reste-t-il à entendre du nom de Céline pour que sa signature « ait lieu », *hic et nunc* ? Ce lieu, qui resterait encore à produire et à trouver, à donner (et) à entendre – *posthumément*, puisque la *mort* est à *crédit* : c'est une leçon toute célinienne –, n'appelle-t-il pas le passage de l'*autobiographie* à l'*otobiographie* ? Ce lieu, ce *topos*, ne serait-ce pas précisément l'*oreille*, qu'il faut avoir assez fine pour entendre l'autre (hétérographique) dans le même (homophonique) – l'ouïe dans Louis, l'*oto* dans l'*autos*, le *bio-logique* dans le *bio-graphique* ? À en croire J.-F. Lyotard, P. Bonnefis n'aurait même pas d'autre principe de lecture : « on doit se faire otage de l'otologie quand on veut entendre les modernes¹² »...

Tout texte répond à cette structure (otobiographique-testamentaire), dit Derrida, qui « ne lui survient pas comme par accident » : « elle le construit¹³ ». Comment ça se construit, comment elle, l'oreille, construit le texte *et* l'accident, construit le texte *comme* accident – le pro-voque, se construit à partir de lui – *i.e.* le déconstruit, s'y déconstruit, *fabrique l'écoute* qui donnera notamment à entendre ceci : « ... vous remarquerez l'Anatomie » (*R*, 198) –, comment ça passe *par* l'oreille, comment ça (se) passe et ça (se) casse *dans* l'oreille, comment ça signe où ça saigne (casse et passe), c'est ce qu'il s'agit de faire entendre, en suivant la chaîne (textile, topologique, anatomique et phonétique) qui va de l'oreille à l'utérus, jusqu'au maillon où elle se rompt. Il suffit « d'ouvrir » la *bonne oreille* et de trouver le *bon* « passage ».

⁸ Claude Lévesque et Christie V. McDonald (dir.), *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida*, Montréal, VLB éditeur, 1982, p. 71.

⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰ *Ibid.*, p. 71.

¹¹ *Ibid.*

¹² Jean-François Lyotard, « La male oreille », préf. à Philippe BONNEFIS, *Céline. Le rappel des oiseaux*, Paris, Galilée, 1997, p. XI.

¹³ Claude Lévesque et V. McDonald, *op. cit.*, p. 72.

Anatomie de l'écoute : oto(bio)graphies

On ne dissèque pas assez.

Diderot, *Le Rêve d'Alembert*

Toute question posée au corps devient une brèche.

Céline, *Voyage au bout de la nuit*

*...le creux qu'il y a que personne trouve !
que personne même peut penser !*

Céline, *Féerie pour une autre fois*

*... faut pas que du charme, faut le sang tout
près, l'accordéon dans l'Abattoir...*

Céline, *Féerie pour une autre fois*

Ce passage, c'est celui où le narrateur de *Rigodon*, au moment de traverser Hanovre, reçoit une brique sur la tête. On sait l'impact qu'a ce « si brutal net événement » (R, 169) sur la suite du récit, qui se brise et s'abîme à proportion de l'effritement de la ville, ravagée par les bombes: « À partir de cet instant, je vous préviens, ma chronique est un peu hachée, moi-même là qui ai vécu ce que je vous raconte, je m'y retrouve avec peine » (R, 169); « je peux pas vous raconter dans l'ordre, voici ! la brique et ma tête... » (R, 213). M. Donley a bien montré comment le lien qu'établit ici Céline-narrateur entre l'instabilité narrative – *i.e.* cette « rupture, de fil, d'aiguille, et de personnages » (R, 169) – et sa commotion cérébrale, sur fond de cataclysme, fournit à l'écrivain – dans tous les livres postérieurs à *Mort à crédit*, mais déjà à partir de *L'Église* – une des pierres angulaires de sa poétique. Innombrables sont les excuses (ironiques), à partir de *Féerie*, pour l'état « tout à trac », « tout bric et broc », « un peu haché » de sa narration, qui souffre des mêmes désordres que sa tête, toujours en butte aux fièvres et aux coups.

L'origine biographique de ces troubles est connue, qui se rapportent pour l'essentiel à la maladie (une *malaria* contractée en Afrique) et aux perturbations psychologiques causées par les blessures de guerre, dont la brique ranime ici le souvenir :

je dois dire je ressentais certains troubles, pas que de la brique, de ce gnou entre le crâne et le cou.. d'aussi de plus haut vers l'oreille gauche... pas troubles illusoires, constatés très médicalement, avec deux... trois contre-expertises... dès 1916 et beaucoup plus tard au Ryshospital Copenhague... le crâne et le rocher en vilain état... Dieu sait si j'ai l'habitude !... sifflets... tambours... jets de vapeur... (R, 173).

Si la fameuse trépanation dont Céline entretient le souvenir tout au long de son œuvre – dès *Voyage* – est parfaitement mythique, on sait en revanche qu’il souffrait d’une « blessure d’oreille », qui a fait de lui un « déséquilibré fragile » souffrant de « “troubles labyrinthiques de Ménière” avec orchestre » (F, 324), comme il se plaît à le dire dans *Féerie*¹⁴. « Oreille gauche, oreille droite. Céline boîte d’une oreille (comme un cheval)¹⁵ », écrit Bonnefis. Cet épisode de la brique, qui s’ente ainsi sur un fait autobiographique (la blessure d’oreille), n’en est pas moins construit, la fracture du chef, parfaitement orchestrée; l’accident n’a aucun fondement réel, affirme H. Godard dans sa *Notice*, d’après la lettre qu’adresse Céline au docteur Camus : « Lucette seule a été blessée au genou¹⁶ ».

De ce coup, de ce déplacement du genou à la tête où Céline choisit de concentrer ses blessures, de cette brique dont le narrateur, reportant sur l’autre la responsabilité de sa transposition, soupçonne lui-même la (contre)façon, se demandant si elle n’a pas été fabriquée de toutes pièces par Felipe le briquetier – « lui son cas est louche... sa façon de fabriquer des briques... » (R, 198); « ce que je voudrais, ce que je tiendrais, tout de suite! c’est que Felipe m’explique la brique! de plus en plus je crois que c’était voulu... qu’il l’avait fait cuire lui-même, chez *soun pâtreoun* à Magdebourg!... » (R, 220) – de ce coup de brique naît quelque chose comme une « surécoute »; manifestée sous l’espèce d’une hyperacuité auditive, elle a pour effet de muer le narrateur en médium de l’inouï:

je cherchais un air... un accompagnement... je demande à Lili... “t’entends rien?”... si!... elle entend les sirènes... c’est tout!... moi seul alors cette musique?... Felipe?... il écoute... il entend pas de musique non plus, que des dégelées de mines et plein de sirènes... *uuuh!*... comment se fait-il?... moi pourtant pas musicien... du tout... il me passe des airs... je dirais même des airs somptueux... (R, 172-3).

La brique, ouvrant le crâne à la musique, fait événement, donne lieu à ce qu’un mauvais jeu de mots appellerait : « rencontre au sommet ». Non seulement parce qu’elle réarticule tout le récit entre un avant et un après, mais parce que, le désordonnant dans l’ordre discursif, elle le réordonne en fonction d’une exigence musicale; au contre-coup venu casser la ligne du dis-

¹⁴ Pour un relevé des citations relatives aux oreilles, dans l’œuvre célinienne, cf. chap. I de la deuxième partie de Michael Donley, *Céline musicien. La vraie grandeur de sa « petite musique »*, Paris, Nizet, 2000, p. 62-73 (plus spécialement, p. 68-70).

¹⁵ Philippe Bonnefis, *op. cit.*, p. 62.

¹⁶ Henri Godard, « Notice » à *Rigodon, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1189.

cours, répond le contrepoint multilinéaire: « avant que cette brique m'atteigne, m'ébranle, je n'avais pas de soucis, je me laissais bourdonner, tranquille, fuser sans ordre ni façon, trombonner n'importe comment, je me cherchais pas de musique... mais là, bon gré, mal gré, il me la faut! » (*R*, 176). On a beaucoup parlé de la « petite musique » de Céline, on a montré comment il faisait de sa trépanation métaphorique l'origine de sa musicalisation d'écriture, collectionnant et s'imprégnant des bruits de la nature et de l'industrie – une véritable sonothèque, tout un « paysage sonore » dans la tête, pour reprendre l'expression de R. M. Schafer¹⁷ : « quinze cents bruits », « un vacarme immense », tambours, trombone, triangle, Niagara, la flûte, l'orgue et le train, sifflets et jets de vapeur, « trois mille cinq cent vingt-sept petits oiseaux », « douze pures symphonies de cymbales, deux cataractes de rossignols », « un troupeau complet de phoques qu'on brûle à feux doux » (*MC*, 39) – jusqu'à s'en faire non seulement l'interprète mais l'instrument : « C'est moi les orgues de l'Univers... » (*MC*, 39) Je n'insiste donc pas. On semble en revanche avoir négligé ce conseil d'Hermès Trismégiste, qu'il nous faut ici méditer : « Le son a fait l'oreille, et si tu veux connaître le son, savait-il ajouter, étudie et élucide les secrets inhérents à l'oreille¹⁸ ». Cette oreille, pour la connaître, pour en élucider les secrets, ne faut-il pas l'anatomiser, procéder à sa dissection – ou plutôt à sa *vivisection*, puisqu'il s'agit d'en surprendre la vie, le fonctionnement? N'est-ce pas le sens de cette invite du narrateur, passée si facilement inaperçue, *inattendue* – unique dans l'œuvre célinienne : « ... vous remarquerez l'Anatomie... » (*R*, 198)? Quelle *remarque* l'anatomie de l'oreille peut-elle bien appeler? En quoi se *dé-marque-t-elle*? Qu'est-ce donc qui viendrait s'y *marquer*, en deçà ou au-delà de ce qu'elle donne normalement à entendre?

Commençons déjà par cette remarque : la quasi totalité des références (nombreuses) faites aux oreilles (du narrateur ou d'un personnage) – si souvent « bourdonnantes » que M. Donley propose d'entendre ce « bourdon » au sens musical comme « la basse continue qui joue en arrière-plan¹⁹ » – dans l'œuvre célinienne se concentrent sur l'aspect sonore, musical, au détriment de l'organe lui-même; sous la signification qu'il permet d'entendre, disparaît le

¹⁷ R. M. Schafer, *Le paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, trad. S. Gleize, J.-C. Lattès, 1979.

¹⁸ Cité par A. A. TOMATIS, *Vers l'écoute humaine*, t. I : « Qu'est-ce que l'écoute humaine? », Paris, ESF, 1979, p. 108.

¹⁹ Michael Donley, *op. cit.*, p. 70.

« sens » (de l'ouïe). *Rigodon* se distingue ainsi des autres romans en ce qu'il est le seul à envisager l'oreille d'un *point de vue anatomique*²⁰. S'engage ici la question, délicate, du rapport de la littérature au (désir de) savoir qui informe et détermine les voies/voix de l'écriture selon la vie dont elle fait œuvre et l'habitude des corps qu'elle mobilise. Écrire – mais c'est aussi vrai de ce qu'on appelle : *lire* – est une affaire de guet, une attention portée à ce qui s'inscrit, *de soi*, à l'intérieur, à ce qui *passse* du dehors au dedans. Passer au dedans, comprendre comment *ça se passe* à l'intérieur, n'est-ce pas le principe de l'anatomie, qui coupe, ouvre, tranche et fouille le corps à la manière d'un livre? Et pourtant : comment l'anatomique peut-il donner accès au « corps de l'œuvre », tressé des mots que fouaillent et assaillent les forces de l'autre désir? Comment penser l'intimité d'un corps écrit du point de vue d'une science qui, au regard du texte, à titre de savoir *extra*-littéraire, passe au dehors, *perd* l'intérieur sur lequel elle est censée ouvrir? Qui rompt des tissus (*textus*) sans (faire d') *histoire*? Qui broie la chair sous le cadavre – corps mort, étranger à la lettre où vient battre, sous les doigts, la veine d'écriture? Autrement dit : comment penser l'anatomie *dans* la littérature à partir du moment où, à constituer le corps comme objet de discours scientifique, à l'ouvrir pour mieux l'enclorre et l'ordonner aux figures de l'étendue, à en domestiquer les formes sans égard pour le jeu de ses forces, à en mathématiser le *pathos*, à le déraciner de ses mythes et à le vider de ses mystères, la première contrarie l'essence et les puissances imaginaires-subjectives de la seconde?

À l'anatomie médicale, sèche de toute participation imaginaire, dans la mesure où elle tend « à dissiper les inventions fantastiques de l'imagination alchimique et médicale²¹ » – au point où J. Starobinski pourra parler de « la mélancolie de l'anatomiste », qui « s'entend, depuis la Renaissance, comme l'expérience de la désillusion : le corps ne cache rien qui ne puisse être rendu visible par la dissection des cadavres, l'inventaire des organes et leur nomination²² » – ne faut-il pas, comme le propose P. Fédida, substituer une « anatomie

²⁰ Il faut donc prendre H. Godard au mot lorsqu'il affirme, dans sa « Notice » (*loc. cit.*, p. 1194), que *Rigodon*, le roman où Céline « mène le plus loin certaines de ses innovations en matière de technique romanesque », « reste ainsi, de plus d'un *point de vue* [ici, le point de vue anatomique], à découvrir ».

²¹ Pierre Fédida, « L'anatomie dans la psychanalyse », *Nouvelle revue de psychanalyse*, no 3 (printemps 1971), « Lieux du corps », p. 109-26, p. 109. Comment même imaginer que Céline puisse se référer à cette anatomie-là, lui qui se dit précisément « un petit peu alchimiste » (CA, 171)?

²² *Ibid.*, p. 110. Sur l'œil inquisiteur et la curiosité d'effraction, cf. Gaston Bachelard, *La Terre et les Réveries du Repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 7-8 : « Dans *Les Secrets de la Maturité*, Hans Carossa écrit [...] : "L'homme est la seule créature de la terre qui ait la volonté de regarder à l'intérieur d'une

fantastique », qui sache restituer dans la parole le corps oublié par la médecine, « précisément un corps d'enfance – corps imaginaire du désir²³ »? C'est du moins ce à quoi semble nous inviter le passage suivant, qui nous fait pénétrer au cœur de l'oreille et de son labyrinthe, détaille son bâti afin de nous montrer comment elle est faite, construite, de quelle *façon* et sur quel *ton* l'écoute s'y *fabrique*:

Ça ne va pas mieux ! ah si ! quelque chose ! notre train là bouge... je crois... tout doucement... je peux cracher aussi comme Odile... bien sûr !... et du sang, comme elle !... moi ça serait de l'oreille... probable... toujours j'en ai plein la bouche... vous remarquerez l'Anatomie... la très mince membrane, pas un millimètre, et très finement perforée entre la pointe du rocher et le pourtour liquide du cerveau... qu'il y ait passage, que le sang filtre, bien sûr !... et alors ?... ne remuer ni le corps ni les yeux !... [...] mais qui me ferait relever les paupières ? [...] en plomb mes paupières !... j'ai reçu cette brique sur la tête... [...] et c'est depuis ! moi, pas un autre !... pas l'Odile tuberculeuse, ni Lili ni l'Italien... lui son cas est louche... sa façon de fabriquer des briques... j'approfondirai... qu'il s'en vante toute la journée, que c'est sa gloire... moi mon oreille est pas glorieuse... un crâne fendu est pas à rire... si !... si !... à cause de la locomotive là-haut dans les nuages et des mouettes, maintenant tout auteur [sic : tout autour?].... *tchutt ! tchutt !* je l'entends même... elle traverse un flocon... [...] ah que j'ai encore envie de rire !... je m'empêche, je ne veux offenser personne... à propos, de quoi rire ?... flûte !... j'ai oublié... (R, 198-9).

De cette membrane, que le flou des indications porte d'abord à identifier au tympan et qui, à y regarder de plus près, semble plutôt correspondre à cette cloison membraneuse²⁴ d'une extrême délicatesse flottant, enroulée en spirale, dans le liquide (la périlymphe : le « pourtour liquide du cerveau » ?) baignant la petite caverne osseuse du labyrinthe de l'oreille interne (incluse dans l'épaisseur du rocher) – de cette membrane donc, de sa souplesse et de sa flexibilité, dépend la qualité de l'écoute. Qui, comme on le sait, se fabrique à la chaîne : du tympan au marteau, du marteau à l'enclume, de l'enclume à l'étrier, de l'étrier à la fenêtre, ronde ou ovale, la vibration est liée, enchaînée et acheminée par la chaîne des osselets, puis transformée et filtrée à travers cloisons et chicanes, jusqu'à ce que l'onde acoustique s'échange en signal chimique des deux côtés de la paroi du labyrinthe membraneux. Pavillon,

autre". La volonté de regarder à l'intérieur des choses rend la vue perçante, la vue pénétrante. Elle fait de la vision une violence. Elle décèle la faille, la fente, la fêlure par laquelle on peut violer le secret des choses cachées. [...] Il ne s'agit plus alors d'une curiosité passive qui attend les spectacles étonnants, mais bien d'une curiosité agressive, étymologiquement inspectrice ».

²³ Pierre Férida, *loc. cit.*, p. 125.

²⁴ Sans que la consultation des livres d'anatomie ne permette toutefois de préciser avec certitude, tant la topographie en est compliquée, à laquelle des nombreuses membranes de l'oreille interne (membrane de Reissner, basilaire, tectoriale, réticulaire, otolithique...) s'assimile celle dont parle si vaguement le narrateur.

soufflerie, pressions, outils de forgeron, aqueducs, gouttières, tubes, vestibules, lames, rampes, mécanique, pneumatique, hydraulique : taylorisation de l'ouïe. Or il arrive que, des suites de la rumeur où se complaît l'espèce, la membrane se durcisse, s'opacifie, et que le fond de l'oreille s'obstrue, de sorte que le son ne passe plus aussi efficacement et que le sens de la parole s'abîme là où la membrane gagne en épaisseur et perd de son ancienne souplesse. D'*instance de médiation* elle devient dès lors *plan de séparation*, sans plus aucune voie ni solution de communication. C'est à cet assourdissement de l'écoute que Céline ne cesse, tout au long de son œuvre, de s'attaquer, prenant à parti ses lecteurs: « ... vous avez des têtes bien trop minces... des petits fronts trop bas... d'abord y a votre ignoble façon de lire... vous retenez pas un mot sur vingt... vous regardez au loin, fatigués... [...] Mon style vous heurte ? » (*F*, 227) Aussi lui faut-il constamment répéter, rappeler, ressasser : « je le répète pour la millième fois... [...] je le répéterai jamais assez!... on fait semblant de ne pas m'entendre... juste les choses qu'il faut entendre!... je mets pourtant les points sur les i... tout! [...] on répète jamais assez pour les durs têtus » (*CA*, 9-15). « Vous rabâchez Monsieur Céline! », lui reproche le Professeur Y. « Oh, pas assez! jamais assez! la preuve : vous avez rien compris!... » (*EPY*, 30)

« Je vais me répéter un peu [...] Vous savez aussi ma tête, la brique!... dix fois... quinze fois que je vous raconte! » (*R*, 211), ne cesse ainsi de redire l'auteur de *Rigodon*, qui écoute par anticipation les récriminations de ses lecteurs : « Oh, que vous vous dites : que ce vieux con est assommant! » (*R*, 176) « Bien!... vous avez assez de m'entendre! vous voudriez que j'aboutisse [...] mes histoires de briques et d'oreilles vous excèdent... » (*R*, 183) Que pour toucher l'écoute il faille quelques fois ouvrir une faille, oser être « assommant », que l'on doive aller jusqu'à « casser les oreilles » de son lecteur, c'est ce que seule la répétition a chance de faire entendre – après « dix fois... quinze fois », dans la mesure où la parole ne frappe jamais l'entendement, ne se comprend jamais dans l'instant de sa profération; seul l'après coup – le coup d'appât, i.e. le coup de brique après lequel rien ne pourra jamais plus être comme avant – permet d'interpréter des choses dont il ne pouvait être question avant que le coup ne les ait posées, puis, à la faveur de l'écho²⁵, répétées et martelées. Casser l'oreille ou les oreilles, crever le tympan ou quelque autre membrane, c'est

²⁵ Si « le creux de l'Écho est sacré » (*F*, 141), comme il est écrit dans *Féerie*, c'est bien parce que quelque *transgression* s'y répète et s'y rappelle à l'oreille. Rappelle l'oreille à la violence qui la fera enfin – ou de nouveau – entendre.

littéralement franchir le mur du son. Ce qui, encore une fois, ne s'entend toujours que suivant un certain délai (ou différence). Aussi cette brique, qui occupe dans l'œuvre célinienne la même place que le marteau dans la philosophie de Nietzsche (dont le Zarathoustra se demande précisément s'il ne faut pas casser les oreilles de ses prétendus « auditeurs »), en vient-elle à se confondre avec le livre que l'on tient entre les mains, suivant le tour argotique qui veut que l'on appelle pavé un ouvrage dense, très épais et particulièrement assommant. Qui, de fait, à la première lecture de ces pavés de six, sept ou huit cent pages, ne s'est pas trouvé sonné ou assommé sous la masse compacte de ce logos à l'état solide? Quelle oreille peut bien résister aux attaques d'un verbe aussi cru, aux « douleurs excruciantes » (*F*, 167) qu'entraîne la brutalité de ses pointes? Quelle membrane ne céderait pas sous la crue de cette eau logorrhéenne?²⁶

Cette membrane, un détail vraiment, si mince, « pas un millimètre » – l'épaisseur d'une feuille – je n'en fais si grand cas que parce s'y inscrit la transgression d'une limite et l'ouverture d'un passage qui, comme toute coupure, ne fait signe (de signum, « marque faite par incision ») et ne fait sens qu'en autant qu'un peu de sang atteste la réalité de la traversée et témoigne qu'ici, la peau fût bel et bien écorchée. Il a sa trace dans la pourpre d'un corps le plaisir que donne la traversée des frontières quand elle a quelque chose à voir avec la déchirure d'un voile, tympan ou hymen. De l'oreille au pantalon, en passant par la bouche qui en est pleine (*R*, 183) – jusqu'à la « raie du dos » où colle la chemise (*R*, 174), la perte de sang touche au même, homme ou femme, auteur ou lecteur, trahissant du coup l'ambiguïté à quoi se reconnaît le fait – le faîte – de la jouissance : « cette perte de sang par l'oreille... sang encore plein mon pantalon... je rêvais pas... caillé, je dois dire » (*R*, 206). Sang si abondant que le bon sens prescrit d'en parler le moins possible, dans la mesure où ce « je ne sais quoi » qu'il cimente à cette espèce de « boule²⁷ » de boue poilue-chevelue en dit plus par le moins

²⁶ Nombreux sont les critiques qui ne se sont pas fait faute de dénoncer ce ressassement, sans pour autant être en mesure de s'affranchir de ce pouvoir « écrasant, envoûtant » que *R*. Giron fût bien obligé de reconnaître à *Rigodon*, malgré qu'il s'entêta à le qualifier de « livre mineur ». « Rabâchage souvent fastidieux, ramenant les mêmes thèmes, les mêmes imprécations, les mêmes injures obscènes, les mêmes prophéties idiotes » écrit dans *Le Monde*, suivant le même ordre d'idées, P.-H. Simon – qui s'empresse immédiatement de préciser que c'est bien là le propre du génie célinien, qu'il faut l'admettre ou fermer le livre. Conclusion : « Fermer le livre! surtout pas! » (*R*. Giron et P.-H. Simon sont cités par Henri Godard, « Notice » à *Rigodon*, *loc. cit.*, p. 1193-95).

²⁷ « Boule » qu'ailleurs, sur la même page, il s'agit de manger ou que partout. depuis la brique, il s'agit de perdre, puisque *boule*, en plus de désigner la tête – comme dans l'expression *perdre la boule* : j'y

qu'il fait entendre: « sûrement du sang, une rigole dans le dos, et entre les jambes... je ne veux rien dire mais là dans cette rue, à l'abordage, j'en ai pris un coup entre cervelet et je dirais, mastoïde... je sens une coagulation, comme une boule humide chaude, cheveux boue et je ne sais quoi... » (R, 180).

Reste qu'à céder à la force de telle pulsion, on risque fort d'ouvrir la « porte de l'enfer dans l'oreille », fût-elle « un petit atome de rien ». Il suffit « qu'on le déplace d'un quart de poil... qu'on le bouge seulement d'un micron, qu'on regarde à travers » (MC, 40), pour que s'ouvre « le passage "outre-là" ». Là, passer outre. Là, passer l'outre (de *uter*, *utris*, qui donnent *uterus*)²⁸. L'important : ne pas manquer le bateau qui conduit sur l'autre rive. À condition d'en payer le prix. Passage, mort, naissance ou écoute, rien n'est gratuit, comme l'enseigne *Mort à crédit*. Et quand ce n'est pas de sa bourse, c'est de sa personne qu'il faut payer – de sa tête le plus souvent. Crâne ou ronds, c'est tout un au regard de la loi de Caron. Sous l'aviron, *rien* ne saurait faire le poids, la différence. Caron : n'est-ce pas *le* passeur par excellence, le personnage vers qui convergent tous les passages? Soit la scène suivante, extraite d'*Un château l'autre*, où le narrateur, retrouvant son ami La Vigie, soit-disant réchappé du royaume des morts, hallucine la barque du nocher des Enfers sous les traits d'un vulgaire bateau-mouche:

“Tu le verras !... sa rame dans ta gueule !... tu le verras !” Il me promet... “Il leur fend le crâne à l'aviron !... dis ! – Ah ?” Comme surpris je fais... l'aviron de Caron, qu'il veut dire... “Tous ceux qui montent, il les arrange, tiens !... hein La Vigie ?... il leur rame dedans... dans le chapeau ! en plein ! il leur godille dedans je te dis !... hein, La Vigie ? – Oui !... oui !...” La Vigie confirme... “Sa façon que personne lui manque !... la loi, quoi !... la loi !... et que ça raque !... [...] mais les ronds ? [...] ils ont ?... ils ont pas ? *wrong ? brang !*... [...] sauvagerie totale !” (CA, 121)

Casser le crâne, crever la membrane : rame, brique ou phallus, ce qu'il faut c'est « toucher l'endroit exquis » (F, 46), comme le dit Céline dans *Féerie*. Le toucher « très durement » (R, 197).

Ne pas manquer le bateau donc. Ou le train. Dût-on crever l'oreille du Bon Dieu lui-même et pénétrer ainsi dans le Saint des saints : « Quand je le trouverai le Bon Dieu chez lui

viens –, se dit aussi, par homéomorphie, d'un petit *pain rond* : « nous n'avons rien mangé depuis ce carambolage... plus rien vraiment, ni jus, ni boules... » (R, 180).

²⁸ Sur l'étymologie d'*utérus*, voir les belles pages que Philippe Bonnefis (*op. cit.*, p. 129 sq.) consacre à « l'outre-là », en lien avec le ballon « descensionnel » du Courtial de *Mort à crédit* et sa tête placentaire – autres membranes dont il faudrait dé-tailler le tissu.

je lui crèverai, moi, le fond de l'oreille, l'interne, j'ai appris. Je voudrais voir comment ça l'amuse ? Je suis chef de la gare diabolique. Le jour où moi je n'y serai plus, on verra si le train déraile » (MC, 40). L'écrivain ayant quitté la gare pour se ranger, dans *Rigodon*, du côté des passagers, le train, c'est entendu, déraile. Et Céline avec lui, qui hallucine, « monstre » et « mystère », une locomotive à l'envers, perchée sur une montagne de ferrailles (R, 184), puis traversant les nuages²⁹. Omniprésent dans la trilogie nordique (*Nord, D'un château l'autre, Rigodon*), le train ne fait pas qu'assurer la liaison entre les frontières. Il est aussi l'occasion d'un « dérèglement de tous les sens » ; la locomotive n'est-elle pas dite « la folle » (R, 200). Délirer, en effet, c'est, comme l'indique le dictionnaire, « sortir du sillon » ou, si l'on veut, dérailler, sortir des rails. S'il « faut un moment de délire pour la création », comme l'affirme l'écrivain, encore faut-il s'assurer de « délirer juste », « que cela prenne au trognon de l'homme, de son âme, pas de sa tête³⁰ ». Ou alors que l'on brise la tête et casse l'oreille pour toucher au cœur³¹ de l'écoute – de la même façon qu'Artaud affirme qu'« il faut briser le langage pour toucher à la vie³² ». Comment s'assurer de toucher au but (c'est l'un des sens du mot *rigodon*) ? En multipliant les effractions dans l'intimité phonatoire de son lecteur pour, au-delà de ce que sa réduction physiologique peut engendrer de malentendus, atteindre et se faire entendre de ce que Nietzsche et les mystiques appellent la « troisième oreille³³ » : « Le lecteur qui me lit ! il lui semble, il en jurerait, que quelqu'un lui lit dans la tête ! [...] Pas simplement à son oreille !... non !... dans l'intimité de ses nerfs ! en plein dans son système nerveux ! dans sa propre tête ! » (EPY, 99).

« Un fou, écrit l'auteur de *Voyage au bout de la nuit*, ce n'est que les idées ordinaires

²⁹ Notons que le train, qui se donne ici à voir sous le coup d'une hallucination – que trahit l'incohérence de ses dimensions : « elle traverse un flocon » (R, 198) ! –, apparaît dans *Féerie bien réel*, Céline jouant sur les sens propre et figuré, ce dernier (que revient pourtant brouiller le sens propre par la voie d'un « tunnel ») désignant alors des avions en formation : « Je vous disais des trains aériens... quinze... vingt express comme genre de bruit... signaux brûlés... comme s'ils traversaient un tunnel là-haut dans les nuages... l'effet de l'écho ! ils vont resonner d'autres usines » (F, 290).

³⁰ Cité par Nicole Debie, *Il était une fois... Céline. Les intuitions psychanalytiques dans l'œuvre de célinienne*, Paris, Aubier, 1990, p. 44-45.

³¹ Du cœur à l'oreille, il n'y a que trois pas ou trois lettres, comme le rappelle l'oreillette. Voir aussi Eugene Vance, « L'oreille du cœur », in Lévesque et McDonald, *op. cit.*

³² Antoine Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, p. 17-18.

³³ Michel Serres, *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés*, Paris, Grasset, 1985, p. 151 : « La même raison ne cesse pas : il faut à l'oreille une oreille plus centrale pour l'écoute de ce qui se transmet par les trois oreilles, externe, moyenne et interne, qui s'entendent successivement. Le centre écoute. Quel centre ? Déplacez la paroi. Cloison après cloison, boîte noire après boîte noire. le récepteur abstrait se projette là ».

d'un homme mais bien enfermées dans une tête. Le monde n'y passe pas à travers sa tête et ça suffit. Ça devient comme un lac sans rivière une tête fermée, une infection » (*V*, 416). Dé-lire, c'est dé-lier l'oreille, la libérer de l'excès de ses eaux, comme on dit d'une femme en couches qu'elle « crève ses eaux ». Naissance et cri(s). Accouchement sonique qui « nous fait quitter notre milieu aquatique pour n'entendre plus qu'à travers la nappe d'air³⁴ ». Dé-lire, c'est ouvrir la tête, drainer le lac, la soulager de ce « torrent » qui cause ailleurs l'autisme et la surdité du petit François d'A. Hébert, pour permettre que le monde y passe avec sa rivière de sang³⁵. « Tout ce qui est trop puissant doit se déverser dans la sonorité³⁶ », écrit Nietzsche, que la folie emporta malgré tout dans le tumulte de ses eaux. Dé-lire, qu'est-ce encore, si ce n'est dé-coder l'oreille, « pour violer, dé-lier, dé-chaîner le code; dé-monter et dé-faire la lecture classique, linéaire et orientée vers un sens, pour la dé-lirer, pour la disséminer, « littéralement et dans tous les sens » », comme le dit S. Felman des « Délires » de Rimbaud. « Dés-apprendre donc à lire classiquement. [...] Désapprendre la littérature existante³⁷ ». Comme le déclare déjà Céline à l'époque de *Voyage* : « faire exploser le style filé ». Dé-lire : « rompre sa lyre » (*S*, 94) comme il est si bien dit dans *Semmelweis*. Si, comme l'écrit Laing, « la folie n'est pas toujours un effondrement (break-down) », mais « peut aussi être une percée (break through)³⁸ », c'est que l'« accès de folie » tel que le vit et l'envisage Céline désigne, contre toute attente, ce qui porte l'homme à son passage. Ne dit-on pas souvent du fou, de façon éminemment révélatrice, qu'il *dé-bloque*?

Soit cet autre « passage », qui suit immédiatement l'épisode de la barque de Caron et met en scène le narrateur en proie à la fièvre : « l'accès!... c'est un accès!... aucun doute... [...] vous allez d'accès en accès!... réglé comme papier à musique! » (*CA*, 135). Papier à musique se dit de la partition trouée que le musicien fait défiler en jouant du limonaire ou de l'orgue³⁹ de barbarie. L'accès, comme la musique⁴⁰, ne se « règle » donc que sur les trous et

³⁴ Alfred A. Tomatis, *L'oreille et le langage*, Paris, Seuil, 1963, p. 73.

³⁵ Avec le sang, c'est toujours la vie qui passe : « la vie passe... le sang passe... il emmène... » (*F*, 239).

³⁶ Cité par Claude Lévesque, *Dissonance. Nietzsche à la limite du langage*, Lasalle, HMH, 1988, p. 111.

³⁷ Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 109.

³⁸ Cité par Nicole Debrie, *op. cit.*, p. 18.

³⁹ À *l'oreille*, l'époque classique apporte le sens de « lame de plomb dans les jeux d'orgue » (1636).

⁴⁰ Musique que Céline associe à un certain délire. Nicole Debrie, *op. cit.*, p. 74 : « C'est l'âge aussi qui vient peut-être, le traître, et qui nous menace du pire. On n'a plus beaucoup de *musique* en soi pour

les trouées, là où l'écoute, précisément, a lieu. Pas d'accès ni de musique – ni de jouissance, ni de (re)naissance – sans trou(s). Ce qu'il s'agit de trouver, c'est donc, aussi bien que l'oreille, la page (cette « page sonore » que Cendrars appelait de ses vœux⁴¹), la feuille sur laquelle l'on écrit toujours qu'au couteau ou au stylet. Ne dit-on pas d'un sourd qu'il est « dur de la feuille »? Durcie par trop de bruit et pas assez d'écoute, la membrane de l'oreille n'est-elle pas cette « feuille » qu'il faut trouver pour s'en faire entendre? Crever le tympan et, pour ce faire, écrire, trouver la feuille de ses trois points jusqu'à faire de la dentelle avec ses phrases en charpie – puisque la pensée de la dentelle, comme le rappelle Bonnefis, est toujours solidaire du saccage⁴². Et, par là, retrouver la mère dentellière, toujours, toujours : « le sang, la musique, et dentelle!... je vous l'étends, éploie, déploie... [...] vous connaissiez le rouet, l'endroit où deux et deux font trois... [...] vous seriez aux dessins du monde, broderies des ondes... » (F, 83). Membrane, feuille ou hymen, toutes ne signifient jamais que par trouées, comme le tissu – le texte – de la dentelle ne devient artiste et ne dessine formes et motifs que par ce que l'on en soustrait. Dentelle que cette membrane « finement perforée ». Musique que ces « dessins du monde, broderies des ondes ». Écouter, dé-lire, écrire, jouir et (re)naître, c'est broder le tympan ou la membrane, y faire passer le monde par le trou de l'aiguille ou de la brique, par la magie de ces « ondes pénétrantes » (F, 155) dont seul l'auteur de *Rigodon* a le secret. Céline, qui savait que son œuvre demandait une écoute particulière, ne pouvait se faire entendre, tympaniser l'autisme de son lecteur, qu'en en pénétrant violemment l'oreille, qu'en la luxant et la violant « en toute gentillesse bien sûr mais sans pitié⁴³ ». Ne pouvait tirer son lecteur du sommeil, dé-lier son oreille, y faire passer le sens et en faire couler le sang, qu'en lui cassant le crâne, à l'exemple de Caron, l'outrepasseur de tous les passages: « D'abord il leur casse le crâne!... puis leur godille dans la tête!... en plein!... je t'ai dit! "Il les réveille" qu'il appelle!... il te le fera aussi!... il leur écume les idées! » (CA, 127) Dé-lire :

faire danser la vie, voilà. Toute la jeunesse est allée mourir déjà au bout du monde, dans le silence de vérité. Et où aller dehors, je vous le demande, dès qu'on a plus en soi la somme suffisante de *délire?* »

⁴¹ Dans *Les Confessions de Dan Yack*, citées par Philippe Bonnefis, *op. cit.*, p. 166, n. 3 : « Ce livre deuxième a été entièrement dicté au DICTAPHONE. Quel dommage que l'imprimerie ne puisse pas également *enregistrer* la voix de Dan Yack, et quel dommage que les pages d'un livre ne soient pas encore *sonores*. Mais cela viendra. Pauvres poètes, travaillons ». C'est l'auteur qui souligne.

⁴² *Ibid.*, p. 133: « Le fait est que la pensée de la dentelle est toujours solidaire, chez Céline, d'une pensée du saccage – que cette pensée s'applique à la dentelle elle-même ou qu'elle s'applique à l'écriture dont la dentelle n'est plus alors que la métaphore ».

⁴³ Cité par Stéphane Zagdanski, *Céline seul. Essai*, Paris, Gallimard, 1993, p. 27.

ouvrir le passage, l'écoute ou l'écoutille d'où jaillit la parole dé-liée dans le creux de l'oreille cassée, comme l'eau du « rocher » que Moïse frappe de son bâton. Dé-lire : casser l'oreille, c'est-à-dire l'ouvrir vers le dehors. Voyons donc comment, sous la pression de ses « mille cinq cents bruits », elle s'enfle jusqu'à déborder dans le paysage, comment elle *est* elle-même – *cloche, cloque, conque* ou *coquille* – tout à la fois *pays* et *paysage*, de quelle façon elle en conditionne les formes et en lie les pulsions. Comment elle permet le passage de *l'anatomie* à la *géologie*.

Le « pays profond de l'ouïe »

... je connais trop de lieux !... des lieux immenses... des lieux minuscules...

Céline, *D'un château l'autre*

Derrière toute caverne, il y en a une autre plus profonde, il doit y en avoir une autre plus profonde, un monde plus vaste, plus étranger, plus riche sous la surface, un abîme au-dessous de tout fond, au-delà de toute fondation.

Nietzsche

... tout est caché...

Céline, *Rigodon*

Tout le sérieux de l'écoute, c'est fouiller dans les décombres.

Bellet, *L'écoute*

Dans l'avant-propos où il reconnaît Céline comme l'un des principaux intercesseurs de ses *Microlectures*, J.-P. Richard propose une définition du *paysage* comme *fantasme*, « c'est-à-dire comme mise en scène, travail, produit d'un certain désir inconscient », selon « un ensemble très ancien de fixations et de symbolisations liant le désir à telle partie ou

particularité du corps, telle matière aussi, telle forme⁴⁴ ». À la description phénoménologique de *l'éprouvé sensoriel*, que la logique sensuelle rapporte à l'exhibition de telle ou telle différence dans le relief ou la découpe d'une zone ou d'un objet singuliers, répond ainsi *l'épreuve pulsionnelle* comme travail proprement libidinal, qui sert ici l'interrogation des bases fantasmatiques, « voire biologiques, de l'ordre symbolique, ou du monde secondaire⁴⁵ ». On ne se surprend nullement, s'agissant de souligner le rôle prépondérant de Céline dans la genèse du concept, que son champ soit essentiellement celui du corps, dont le lexique nourrit abondamment notre lecture du paysage. Témoin, le vocabulaire montagnard, qui recueille peut-être plus exemplairement que tout autre, comme le faisait déjà remarquer M. Leenhardt⁴⁶, l'homogénéité ontologique entre *Leib* et *Körper*, pour recourir à une distinction bien connue des phénoménologues : tête, couronne, dent, gorge, col, mamelon, flanc, côte, dos, croupe, culée, pied, ossature, etc., sont autant de mots, autant d'îlots allégoriques attestant le lien étroit, aujourd'hui rompu, que la vision mythique établissait tout naturellement entre l'homme et le monde, à la faveur de cette intimité de co-présence de l'être aux choses qui les fait s'entrelacer en une même chair. Or, l'oreille étant probablement ce qui, du corps, se prête le mieux à la rêverie orographique (comme en fait foi le lexique anatomique qui lui est lié : « Promontoire », « Rocher », « Antre », « Pyramide »...), appelant ainsi l'exploration spéléologique (*R*, 227) des creux, des voûtes et des cols, suivant le frayage ou le forage de ce que le texte a pu ici choisir d'appeler *passage*, on n'en pénétrera véritablement le secret, on ne se rendra pleinement intelligible ce que l'anatomie aura laissé dans l'ombre, qu'en s'adjoignant le secours de la science géologique (*R*, 226). Car c'est d'elle que relève, « plus que de toute autre science naturelle », affirme M. Leiris, la description du « pays profond de l'ouïe », « en raison non seulement de la caverne cartilagineuse qui constitue son organe, mais de la relation qui l'unit aux grottes, aux gouffres, à toutes les poches qui se creusent dans la croûte terrestre et que leur vacuité fait caisses de résonance pour les moindres rumeurs⁴⁷ ».

⁴⁴ Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979, p. 8.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁶ Cf. Georges Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1984, p. 63, n. 2.

⁴⁷ Cf. le texte de Michel Leiris écrit en marge du texte de Jacques Derrida, « Tympan », in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. IX. C'est à la même topologie que recourt Michel Serres (*op. cit.*, p. 132) pour dire la fabrique de l'écoute : « Les nœuds et le tissage décrivaient *topologiquement* le tact en supposant comme éléments des fils à une dimension et en les entrelaçant. Pour dessiner

Aussi la Butte creuse de la ville de Hambourg n'est-elle que la répétition et l'inflexion – la réécriture, modifiée, de ce que la scène de Hanovre cherchait plus haut à faire entendre à travers l'anatomie de l'oreille, que le mouvement et le jeu du texte, présidant à la dynamique de leurs échanges, font ici entrer en continuité avec l'imaginaire géologique, dans le sol duquel l'anatomique se moule sans effort. C'est dire que le texte se déploie depuis l'unité paradoxale d'une double scène, et qu'il ne peut ainsi opérer en deux lieux séparés dans le temps et dans l'espace qu'en vertu de l'inter-position ou de l'entre-mise d'une membrane, dont le propre, eu égard à l'indécidabilité de sa position, est de ne permettre la communication, l'écoute, que sous condition d'être crevée. Si la cassure de l'oreille inaugure un nouveau type d'écoute, elle est aussi ce qui engendre, dans l'espace intersticiel ouvert par telle « rupture, de fil, d'aiguille, et de personnages », son *passage* continu en d'autres formes (utérines, géologiques...), comme se varie une mélodie ou fuit la fugue, suivant le mouvement et les modulations de cette « petite musique » dont Céline s'est si originalement fait le compositeur et l'interprète. *Passage* est donc le nom de ce qui déjoue l'alternative et s'oppose à la décidabilité des différents – ouvert/fermé, haut/bas, dedans/dehors –, le milieu depuis l'entre/l'antre duquel se conjoignent les opposés. Mandatés par une certaine Odile (rencontrée sur le trajet Hanovre-Hambourg) d'aller quérir de la nourriture pour ravitailler la quinzaine de mômes « *sourds* crépins baveux », « plutôt mongoliques d'aspect », tout droit sortis de l'asile, dont elle leur refile la charge, trop malade pour s'en occuper elle-même –, le narrateur, Lili, Bébert, Felipe et les enfants, profitant d'un arrêt du train, s'embarquent donc pour une véritable équipée géologique. Louvoyant entre de multiples canaux⁴⁸, qui ne sont pas sans rappeler ceux, innombrables, de l'oreille (canaux semi-circulaires, commun, cochléaire, utriculaire, sacculaire, endolymphatique, canal spiral de Rosenthal, canal de Hensen, canal du muscle du marteau, gouttière tubaire, aqueduc de Fallope, sans compter le conduit vestibulaire : autant de circuits o(n)ologiques), ils arrivent bientôt devant une butte dont les dimensions passent celles de toutes les autres : « celle-ci là tout de suite est énorme je vous dirai comme grosseur, hauteur : de la Trinité à la place Blanche... sûrement des

l'écoute, plus globale que locale, par corps, tête et thorax, oreilles externe, moyenne, interne, fossette, conduit, limaçon, vestibule, canaux, toutes boîte bien ou mal emboîtées prévues par le modèle abstrait, la *topologie du relief* requiert des variétés à toute dimensions, les creuse, les plisse, les ourle, crée *montagnes* et *vallées*, *cols*, *cheminées*, trompes et lobes. *architecture* ou *paysage* ».

⁴⁸ « ...c'est tout en petits canaux Hambourg, un peu le genre Venise... celui-ci était presque comblé par les éboulements... mais que par endroits... vous pouviez *passer* » (R, 224).

quartiers entiers là-dedans, pris là-dessous, immeubles et personnes... » (R, 224). À peine ont-ils le temps de souffler que les mômes se sont volatilisés, au grand dam du narrateur :

nos mômes? [...] tous disparus?... “Felipe! Lili les mômes...” [...] Lili les a vus... [...] de l’autre côté de la butte... [...] ils sont dans un *trou!* [...] leur manie les *trous*... [...] leur manège, disparaître... s’enterrer, à deux, à trois... [...] y a aussi les *brèches*, les *fissures*... une grande là, assez large pour qu’ils *passent* tous... ils doivent être déjà au bout... j’appellerais ils répondraient rien, ils sauraient pas... *sourds* crétins baveux... mais tout contrefaits comme ils sont ils peuvent bien *passer* par les *trous* et entre les rocs et les ferrailles... *Catacombes* sont bien faites pour eux... il doit y avoir de tout là-dedans... [...] dans les ténèbres là absolues, je pouvais pas imaginer... on pouvait supposer, c’est tout... jusqu’où nous étions avancés dans cette *fissure*? (R, 225)

Comme animaux et femmes partagent avec les enfants cet « instinct des dédales », Lili et Bébert renouvellent ici l’exploit dont s’étonnait déjà le narrateur de *D’un château l’autre*, aussi désemparé devant ce labyrinthe tout en trous, brèches et fissures⁴⁹ qu’à l’intérieur de celui du château Siegmaringen⁵⁰ :

Lili me dit : “le mieux tu vois c’est de laisser aller Bébert !...” comme ça un trou Bébert irait, c’était sûr, lui était pire que les mômes, question de disparaître, il fonçait... et puis il trouvait, il miaulait... [...] Lili le pose à terre... comment les mômes ont pu passer?... je me demande... Bébert entre facile, il va... [...] Lili me demande pas, elle va aussi, pas le temps de faire ouf... à genoux elle y va, elle peut se risquer, elle est acrobate... moi, je pourrais pas, ah si !... je peux !... à genoux !... [...] c’est de la terre glaise... j’appelle...⁵¹ [...] j’aurais pas cru... de dehors ça s’imaginait pas, le passage s’agrandit,

⁴⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 216: « Il y a une très grande différence entre le rêve du mur qui barre la route et le rêve du labyrinthe où se présente toujours une fissure : la fissure est le début du rêve labyrinthique. La fissure est étroite, mais le rêveur s’y glisse. On peut même dire que dans le rêve toute fissure est une séduction de glissement, toute fissure est une sollicitation pour un rêve de labyrinthe. Dans la pratique du rêve éveillé, Robert Desoille demande souvent au rêveur de se glisser dans une fente étroite, dans un étroit intervalle entre deux murs de basalte. C’est en effet une image active, une image onirique naturelle. Le rêve ne formule pas une claire dialectique en disant : il faut qu’une porte soit ouverte ou fermée, car le rêve de labyrinthe est en somme une suite de portes entr’ouvertes. Cette possibilité de se glisser tout entier dans la moindre fente est une nouvelle application des lois du rêve qui acceptent le changement de dimensions des objets ».

⁵⁰ « D’un tournant l’autre, je me paumais !... je vous le dis, j’avoue... Lili ou Bébert me retrouvaient... *les femmes ont l’instinct des dédales, des torts et travers*, elles s’y retrouvent... *le sens animal* !... c’est l’ordre qui les interloque... l’absurde leur va... le biscornu leur est normal... la Mode!... pour les *chats* : greniers, tohus-bohus, vieilles granges... *les demeures en “Contes fantastiques”, les attirant, irrésistibles*... où nous nous avions rien à foutre!... l’Embryogénie leur drôlerie, pirouettes, virevoltes de gamètes... la perversité des atomes... les bêtes, pareil!... tenez Bébert !... il me faisait “coucou” par les lucarnes... [...] *les chats, enfants, dames, sont d’un monde à eux*... [...] un itinéraire que *d’instinct* !... à la raison, vous traviolez tout ! » (CA, 171)

⁵¹ On aura ici reconnu la fameuse « grotte aux échos » par le biais de laquelle Céline entend illustrer la singularité génétique de ses créations romanesques. Cité par Philippe Muray, *Céline*, Paris, Denoël, 1984, p. 184: « Impossible pour moi de tracer l’épure d’un roman... Il faut que je sente une *résonance*, que je travaille *dans le nerf*, que j’aie le *bon contact*. Alors, je continue. Je ne m’occupe jamais de

je veux dire cette espèce de crevasse... dirons [sic : disons ?] en somme un couloir... pas droit, à détours et zigzags.... (R, 225-6)

Si le labyrinthe de la Butte – qui répète si bien celui de l'oreille que Céline, comme tout ce qui regarde le réseau associatif la liant aux *butte*, *cloche* et *matrice*, le laisse à dessein dans l'indétermination de l'« espèce »; cf. *infra* l'hésitation à déterminer si la Butte fait « cloque cloche ou coquille » –, n'a pas de secret pour Bébert et Lili, c'est aussi parce que Céline les associe à... des ondes⁵². La moiteur et la matière même de la butte, une « fragile glaise croulante, seulement très mouillée, poisseuse », avec « les deux parois bien gluantes, dégoulinantes » (R, 230), ne manquent pas de l'apparier à la fois et très nettement à l'oreille, dont les follicules sécrètent une matière grasse, jaune et amère (le cérumen), et au sexe féminin⁵³ – celui de quelque « géante » baudelairienne⁵⁴. Le narrateur, toujours curieux de fabrique, avoue ne pas comprendre « comment ça s'est fait... pas vu d'autres pareilles sur Hambourg, semblables monticules... aussi hauts, énormes... [...] ni des buttes creuses comme celle-ci... je suis pas géologue, spécialiste... » (R, 226).

Une autre butte, celle de Montmartre – « plus qu'un cratère en pleine éruption!⁵⁵ » (F, 257) – partage ainsi avec la Butte de Hambourg – « cratère, je l'ai appelé » (R, 227) – ses

logique. Je cherche à suivre la bonne piste, à toucher (...), à ne pas lâcher, à arriver *jusqu'à l'entrée de la grotte*, puis à *entrer dedans* et alors le moindre son de *ma voix appelle mille échos*... "Ho...Ho..." Je fais "Ho..." et ça me répond ». Pas d'oto(bio)graphie, chez Céline, sans son corollaire *écho-graphique*, qu'appelle tout naturellement la grotte matricielle. « "Aller vers ce que l'on entend", est la traduction de "ob audire" si obstinément envisagé comme imposition contraignante », rappelle A. A. Tomatis, *Vers l'écoute humaine*, *op. cit.*, p. 104.

⁵² « Vous direz un chat c'est une peau! Pas du tout! Un chat c'est l'ensorcellement même, *le tact en ondes*... » (F, 41); « les danseuses, les vraies, les nées, elles sont faites d'ondes pour ainsi dire!... » (F, 124)

⁵³ Sur les objets creux comme symboles de l'appareil génital féminin, « dont la caractéristique consiste en ce qu'ils circonscrivent une cavité dans laquelle quelque chose peut être logé : *mines, fosses, cavernes* [...] », cf. Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1983, p. 141.

⁵⁴ Charles Baudelaire, « La géante », sonnet XIX des *Fleurs du mal*, Paris, Le livre de poche, 1972, p. 34-35.

⁵⁵ On sait que pour suggérer l'énormité du phénomène que représente le bombardement de la Butte, Céline, outre l'imaginaire apocalyptique (« des signes de fin de monde », « tout est dans saint Jean ») et infernal (celui de la mythologie gréco-latine : il recoupe celui de *D'un château l'autre*; Godard observe même que Céline a imaginé commencer *Féerie* sous la forme d'une adresse à Charon), a recours au souvenir historique de l'éruption du Vésuve (en 79 après J.-C.). D'où la dédicace de *Normance* à Pliny l'Ancien, qui mourut victime de sa curiosité scientifique en voulant observer de (trop) près le phénomène. Cf. Henri Godard, « Notice » à *Féerie pour une autre fois* in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1194-97.

connotations fortement érotiques et utérines. « Fourche » (*F*, 257) que la fausse pudeur qui voudrait la laisser dans l'imprécision d'un « vous voyez je veux dire? » n'abuse évidemment personne. Aussi ce Vésuve a-t-il tous les attributs de ce qui a aussi pour nom « Mont de Vénus ». Véritable « Vulcan » (*F*, 343), la Butte « gonfle » et se « dilate » à vue d'œil (*F*, 307). Et que dire de son complément masculin, Jules, l'« érotoman », « l'acrobate baisant » qui la chevauche bien cavalièrement avec ses cannes! Céramiste, il aime pétrir la « glaise du Créateur » (*F*, 183) – celle-là même dans laquelle est moulée la Butte de Hambourg. Jules si bien « fait pour les fentes » que le narrateur le voit « en fente! dans un con, en fente! » (*F*, 181). Peintre-sculpteur, il travaille si fort « en tension » (*F*, 180) qu'il creve des toiles (*F*, 177) – et tout ce qui trouve à s'apparier aux membranes : « Jules [...] crèvement des surfaces (*F*, 295)...

Véritable *axis mundi*, la Butte Montmartre a ceci de particulier qu'elle abrite sous sa « croûte » et ses « minceurs les plus fragiles » (*F*, 307) – autant de membranes que très peu de chose suffit à crever – « les dessous de Carrières » (*F*, 260) à plâtre qui « demeurent secrets », malgré les « deux mille ans qu'ils y forent » : « c'est interdit même de savoir... la preuve, la carte est perdue... la carte secrète...⁵⁶ ». Ce qui se refuse ainsi au savoir sous l'effet de quelque puissant « refoulement » – avec, pour expression topo-géographique, l'imaginaire infernal que génèrent, en plus des « cryptes » et des « Catacombes⁵⁷ » de la Butte, la crevasse (« assourdissante »!) du couloir et de la rue Girardon, ainsi que le puits de l'ascenseur par quoi le monde de la surface est mis en contact avec un sous-sol maléfique : « c'est terrible les fonds » (*F*, 260), « on est vulnérables par les caves, nous ! » (*F*, 291) – se donne à voir dans cette « énorme levée de terre, cette houle de glaise » (*R*, 226) qu'est la Butte de Hambourg, où tout est si complètement renversé sous l'effet d'un « remous des profondeurs » (*R*, 236) que les « hauts » sont « dans les caves » (*R*, 232), le sous-sol s'étant exhaussé (expression imagée de quelque immense « retour du refoulé ») pour engloutir et figer sous sa carapace les choses de la surface, si bien que le narrateur en parle comme d'une « grotte en surface ». Tout comme la Butte Montmartre que le narrateur de *Féerie* compare

⁵⁶ Cette *carte*, ce ne devrait plus maintenant être un secret pour personne, a bien sûr son répondant encore plus secret, jamais nommé mais toujours connoté, dans celle de l'anatomie de l'oreille.

⁵⁷ Le mot est aussi employé par Céline pour décrire la Butte de Hambourg (*R*, 225).

tour à tour à un « vieux gruyère » (F, 309) et à une « passoire⁵⁸ » (F, 479), la butte de Hambourg « a des trous partout » (R, 227) et des parois « assez minces ». « [T]out à surprises », (R, 230), dissimulant « un autre fond » sous le « fond », elle ne laisse pas de fasciner l'imagination topologique, comme ce « trou du trou du fond de la Butte », ce « creux qu'il y a que personne trouve ! que personne même peut penser » (F, 308).

À ces innombrables connotations oto-utérines liant la Butte creuse de Montmartre à celle de Hambourg, s'ajoute tout un réseau associatif gravitant autour de la *tête* et de la *cloche*, en passant par les variantes consonantiques *cloque*, *coque* et *coquille* – autant d'anagrammes de *cochlée*⁵⁹ (de *cochlea*, « escargot », à la *coquille* duquel elle emprunte son étymologie et sa forme) : « en somme à bien regarder cette butte fait cloche » (R, 226), « une géante cloche en glaise fragile... cloche... en somme une cloque... une soufflure géante en terre glaise », « cloque cloche ou coquille? » (R, 227) Subordonnées à la cellule séminale *Kk*, elles entrent dans une économie phonétique voisine de celle que met à jour J.-P. Richard dans *Casque-pipe*, autour de la chaîne phonico-sémique *ksk*. Les deux chaînes phonico-sémiques régissent ainsi autour du casque et de la tête – qu'il s'agit dans les deux cas de casser et d'éclater – tout « un monde du contact intense et du choc⁶⁰ ». Soit ce passage de *Féerie*, dont le « gong » anagrammatise le « gnou » que le narrateur de *Rigodon* dit sentir entre tête et cou (R, 173): « la tête me hoque ! Ah, Sacré-Cœur ! la Savoyarde le gong d'espace ! ... vous connaissez ? le tocsin de la Butte !... la maison en branle !... alors pensez, moi, ma tête !... » (F, 246); « j'ai la tête comme doublée, des bosses, cloques... » (F, 407), observe de même un peu plus loin le narrateur de *Féerie*. Comparée à une « géante cloche en glaise fragile » (cf.

⁵⁸ Ce qui, en rapport avec *passage*, s'entend de deux façons : au sens de « qui ne retient rien » s'ajoute celui de « filtration » élective des substances, des liquides ou, dans le voisinage de l'oreille, des « ondes ».

⁵⁹ Aussi appelée *limaçon*, elle désigne la partie de l'oreille interne enroulée en spirale, contenant les terminaisons du nerf auditif (organe de Corti).

⁶⁰ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 241 et 245. La parenté est d'autant plus « frappante » que, dans le cas du *casque* comme dans celui de la *brique* venue briser le crâne et l'oreille, la « mémoire étymologique (mémoire perdue : c'est-à-dire inconsciente) renforce ici le jeu littéral », comme l'observe Richard (p. 241-42, n. 1) à l'occasion d'une note de bas de page. Si « *casque* se dérive de l'espagnol *casco*, signifiant lui-même proprement *éclat*, *tesson*, donc objet partiel d'une brisure – et sorti du verbe *cacer* : *briser*, *casser*... », *brique* se dérive elle-même du verbe allemand *breken*, correspondant à l'anglais *to break*, et a étymologiquement le sens analogue de « casser en morceaux ». Issue de *testa* : *coquille* ou *écaille*, la *tête*, quant à elle – cet « autre casque, plus interne, une coquille, fragile, creuse, éminemment cassable et détachable », confirme de même par son étymologie le lien qui la relie ici à la butte et à la *conque* de l'oreille.

supra), la Butte de Hambourg a les mêmes qualités de résonance que celle de Montmartre, que le narrateur assimile à « un endroit géodésique!... le creux de résonance Pecqueur! » (F, 257) : « la Butte creuse... elle fait entièrement cloche! et *brang!* et *broum!* votre tête vous part presque du cou... » (F, 319). Mais de la cloche à la tête, *Rigodon* ne cesse de ramener vers le ventre et l'*uterus*. Céline, ainsi, n'hésite pas à transgresser l'anatomie masculine pour engrosser jusqu'à ces officiers des états-majors, jouant sur le double sens du mot *chef*: « si ça se tape la cloche les hauts chefs! [...] la preuve ces bides! parois distendues... véritables grossesses à terme... » (R, 217)⁶¹.

Voyez ainsi de nouveau s'agrandir le passage ou le « boyau » qui, de dehors, ne « s'imaginait pas », et s'élargir le « tunnel » de ce sexe otographique caverneux « qu'une torpille d'avion a percuté juste » (R, 230) – droit *obus* –, jusqu'à devenir cette « géante grotte » (R, 227), vagin vorace ayant englouti toute une épicerie (R, 228). *Uterus* partout mis en abyme, que répètent, outre la myriade de trous, ce « tiroir ouvert », cette « boîte, ouverte aussi » (R, 229), tel « alvéole » (R, 233), ou encore cette « casemate souterraine⁶² » (R, 230) – jusqu'à la déhiscence figée de cette plaie d'où jaillissent les boyaux de l'épicier. Dans l'ombre, encastrée sous « la cloison de glaise », une porte en bois révèle un fond de boutique (R, 233). Apparaît ainsi, littéralement, l'envers du « décor ». Derrière l'envers ou la porte, Bébert et mômes, prisonniers. Autre cloison à percer, dont la fracture, que redouble encore ici celle de la tête, *redonne à lire*, toujours selon le même procédé (coup, trouée et passage), le même schéma (sommeil-(r)éveil) et les mêmes connotations – érotiques (« gode », « défaille ») et auditives (le *gong*) –, la fabrique de l'écoute :

elle gode... elle gode... elle va céder... et *vlang!* moi qui prends! tout!... un... deux... trois pains de sucre! et toute l'étagère! [...] ma tronche! vous direz : il le fait exprès... non!... comme pour la brique... non!... une fatalité ma tête!... j'ai la grosse tronche [...] prong! en tout cas ça sonne!... du gong!... j'insiste pas... ça va!... je suis ébranlé, je veux dire, j'y suis plus... j'entends plus rien, je perds connaissance, je devrais commencer à m'y faire, j'ai honte, je défaille pour presque rien... c'est le coup de brique!... [...] aux autres de se donner du mal!... [...] je crois qu'ils essayent de me réveiller... et même ils me secouent... il me semble... et puis peu à peu j'entends...(R, 234-5)

Entrouvrant un œil, le narrateur voit alors les mômes sortir du « fond », et quérir « la bâche,

⁶¹ Notons à cet égard que *tympanite* (de *tympan*) désigne une forte distension de l'abdomen.

⁶² Du grec *khasma* « gouffre, ouverture, bouche béante ». Le mot, apparenté à *khainein* « s'ouvrir, s'entrouvrir », « ouvrir la gueule », « être bouche bée », serait aussi dérivé de *casa* « maison » et *matla* « folle ». *Chasmate* (1546), de même, est employé par Rabelais au sens de « fossé ».

l'énorme que Felipe portait sur la tête » – autre pellicule membraneuse que l'Italien « a laissé à l'entrée » (R, 230), « étalée dehors », au seuil même de la grotte⁶³. Celle-là même que, pour s'en faire des *péplums*⁶⁴ (R, 185), le narrateur et les autres, pratiquement nus (R, 180), ont taillée, coupée – trouée. Celle-là même dans les replis de laquelle, sur le train, ils s'étaient tous abrités, tout contre ces « énormes projecteurs, sous bâches » (R, 179). Bâche, toile ou membrane qui vient se re-marquer, se re-plier à la frontière de ce sexe caveurneux pour être chargée, en plus de la nourriture (la mère nourricière), de tire-bouchons et d'ouvre-boîtes (R, 236)⁶⁵.

À « l'éveil » du narrateur, remis sur pied d'« un coup d'«hardi petit»! » (R, 236) qui ne laisse planer aucun doute sur le caractère « régressif » de la re-naissance chargée de le reconduire, par des voies/voix labyrinthiques et détournées, de la caverne sombre au pays de l'écoute – s'associe, toujours selon la même logique (la même chaîne, la même trame, les mêmes fils, tissus ou membranes) une scène d'accouchement pittoresque, à travers laquelle la fabrique de l'oreille comme métaphore (filée) de la (re)naissance est « mise à jour » dans toute son évidence. Assimilés à des « objets de bocaux », à des « avortons » et à des « morpions », sans qu'il soit possible de faire aucune « différence entre filles, garçons », « les « mômes », toujours « dans le sens de la vie », entrent et sortent de la Butte à la « queue leu leu », dans un « va-et-vient » (R, 236) qui (r)appelle – fait naître – l'image de la grotte matricielle, où de si nombreux peuples localisent la gestation des enfants⁶⁶:

... ils passaient pas n'importe quel trou, des fentes vous demandiez comment?... et j'ai été accoucheur, je peux dire passionné par les difficultés de passages, visions aux détroits, ces instants si rares, où la nature se laisse observer en action, si subtile, comment elle hésite, et se décide... au moment de la vie, si j'ose dire... tout notre théâtre et nos belles-lettres sont au coït et autour... fastidieux ressassages!... l'orgasme est peu intéressant, tout le battage des géants de plume et de cinéma, les millions de publicité ont jamais pu mettre en valeur que deux trois petites secousses de croupions... [...] l'accouchement voilà qui vaut la peine d'être vu!... épié!... au milli! (R, 234)

⁶³ Sur la fonction de *rideau naturel* à l'entrée des grottes, cf. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 185-86.

⁶⁴ Emprunté au latin *peplum*, lui-même dérivé du grec *peplos*, le mot désigne une *pièce d'étoffe*, une *couverture*, un *voile* et un *vêtement de femme* – aussi bien dire une *membrane* – d'une seule pièce.

⁶⁵ À suivre le jeu de la membrane dans le texte célinien, on remarque très rapidement qu'elle est à *la fois* signe de vie et signe de mort. Ce qu'il s'agit ici de remplir de nourriture, il avait fallu, dans *Mort à crédit*, en envelopper le cadavre de Courtial.

⁶⁶ Voir cette « grotte qui enfante », représentée par tel Lienzo mexicain (cf. fig. 25, en annexe). Sur la grotte matricielle, cf. Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1963, p. 245. Voir aussi Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris, Livre de poche, 1993, p. 228-29.

Reprenant le même parcours, le narrateur, Lili, Felipe, les mômes et Bébert retournent au train – passant « encore tout le long du bassin » (R, 237) : le paysage tout entier est un corps de femme⁶⁷ – et font le compte de leurs « découvertes » : « et qu'est-ce qu'on rapporte!... si y avait de la planque sous cette butte!... cette cloque... je vous ai dit... je vais pas vous raconter encore... » (R, 238); « on a de tout, et je suis couché dessous... qu'est-ce qu'on a ramené de cette grotte!... enfin cette cloche... cloque... de ces tréfonds... épicerie enfouie?... on a de tout!... on aura le temps d'inventorier... victuailles, boîtes, et les souvenirs » (R, 239). Comment nommer précisément cela (cloche, cloque...) qui fait entendre qu'il ne saurait y avoir de mot juste ou de mot-clé quant à l'écoute, jamais de dernier mot pour l'origine? Comment saisir ce qui se dérobe à toute prise, à toute maîtrise? « Le creux qu'il y a que personne trouve ! que personne même peut penser »? Quelle parole, quel murmure, quelle rumeur pourrait bien venir emplir le trou de l'ouïe, alors que « toute question posée au corps devient une brèche »? Sans doute faut-il comprendre que casser l'oreille, c'est moins ouvrir la tête pour en exhiber le cœur ou le noyau, en s'imaginant pouvoir faire toucher l'écoute sous l'espèce de quelque concrétion où le souffle, calcifié, viendrait précipiter, que l'entrouvrir et en effeuiller le volume – la feuilleter : la lire⁶⁸ – jusqu'à ce que s'entende la faille (le *lapsus* : ellipse ou « coquille ») où l'écoute qui parle demande l'écoute qui ouït. Là où se fabrique « l'écoute de l'écoute infinie », selon la très belle expression de M. Bellet, pour qui « [l']écoute ne sait pas : elle veille » dans « l'entre-deux crépusculaire du passage, quand surtout vient le moment d'éveil⁶⁹ ».

La chair sonore

Je hurle ce qui est !

Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*

⁶⁷ Sur le paysage comme expression de la topographie compliquée de l'appareil génital de la femme, cf. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 141, 143 et 147-48.

⁶⁸ À la métaphore de *l'abricot*, qu'il rapporte, dans *Le bruissement de la langue* (Paris, Seuil, 1984, p. 150), à l'ancienne conception que l'on se faisait du texte – vu sous les espèces d'un fruit à noyau, « la pulpe étant la forme et l'amande étant le fond » –, Roland Barthes, en guise d'introduction au « *feuilleter* du discours », oppose l'image de *l'oignon*, « agencement superposé de pelures (de niveaux, de systèmes), dont le volume ne comporte finalement aucun cœur, aucun noyau, aucun secret, aucun principe irréductible, sinon l'infini même de ses enveloppes – qui n'enveloppent rien d'autre que l'ensemble même de ses surfaces ». C'est l'auteur qui souligne.

⁶⁹ Maurice Bellet, *L'écoute*, Paris, Desclée de Brouwer, 1989, p. 86.

La plume de l'écrivain est un scalpel de mage.

Céline, *Maudits soupirs pour une autre fois*

Aussi, à la phénoménologie du visible, faut-il conjindre une phénoménologie de l'audible, qui sache rendre justice à la « chair sonore » dont M. Dufrenne⁷⁰ essaie de penser le concept, et que *Rigodon* met en scène sous forme de « décor sonore » (R, 177)⁷¹. Sous l'empire de la métaphysique de la présence qui accorde au visible, depuis les origines grecques à nos jours, la prééminence épistémique et phénoménologique, l'oreille, en effet, a trop souvent été oubliée⁷². Et c'est bien parce que l'homme, s'entêtant à rester sourd, ne cesse de faire tomber l'écoute dans l'oubli qu'il devient nécessaire de lui casser l'oreille, de façon à « déconditionner » son corps des impressions premières. De lui apprendre, en somme, à *dé-lire*. Aussi est-il inévitable que, pour fabriquer l'écoute, il faille casser l'oreille, dans la mesure où c'est l'inertie de l'organe auditif lui-même qu'il s'agit ni plus ni moins de vaincre, en pénétrant son système de défense naturel qui, de protection contre les bruits extérieurs, devient rapidement obstacle à l'écoute. Le son, après tout, ne correspond jamais à autre chose « qu'une rupture d'un équilibre sous-jacent, ou du moins analysé comme tel par l'appareil sensoriel humain. Celui-ci se montre en effet incapable d'assurer l'éveil d'une perception quelconque à l'égard du jeu incessant d'un mouvement environnant qui reste infraliminaire dans son action face à l'inertie de l'organe auditif pris globalement⁷³ ». Inertie que traduit cette surdité congénitale à laquelle, fatalement, l'individualisme contemporain semble bien devoir confiner l'homme. De sorte qu'avec la conque de l'oreille, c'est la coque de l'être qu'il s'agit de briser en le dépouillant de sa gaine ou de son enveloppe ego-monadique.

Aussi n'a-t-il jamais été ici question d'hyostasier l'oreille qui, pour en être l'*organon* et le paradigme, ne possède pas pour autant le monopole de l'écoute. C'est tout l'être qui écoute, ainsi que l'affirme M. Serres dans *Les cinq sens*, où s'affirme la nécessité

⁷⁰ Cf. Mikel Dufrenne, *L'œil et l'oreille*, Paris, J.-M. Place, 1991. Voir également Don Ihde, *Listening and voice. A Phenomenology of Sound*, Athens, Ohio UP, 1976.

⁷¹ Cf. le « paysage sonore » de R. M. Schafer (cf. *supra*).

⁷² C'est même le titre d'une exposition qui s'est tenu en 1982-1983 au Centre de création industrielle *Georges Pompidou : L'Oreille oubliée*, catalogue de l'exposition présentée à la Galerie CCI, du 28 octobre 1982 au 3 janvier 1983, Paris, Centre de création industrielle, c1982. À propos de ce privilège de l'optique sur l'auditif, voir *infra*.

⁷³ A. A. Tomatis, *Vers l'écoute humaine*, *op. cit.*, p. 112.

d'une « philosophie des corps mêlés » : « Nous entendons par la peau et les pieds. Nous entendons par la boîte crânienne, l'abdomen et le thorax. Nous entendons par les muscles, les nerfs et tendons. Notre corps-boîte tendu de cordes se voile d'un tympan global »⁷⁴. On peut bien affirmer avec Bonnefis, non sans quelque apparence de raison, « qu'à partir de Céline la question du réel n'est plus la même question » ; que « de question d'œil qu'elle était jusqu'à lui, [elle est] devenue une question d'oreille » et qu'avec l'image du corps c'est « la représentation que la littérature se donne du monde »⁷⁵ qui vient radicalement à changer. Ce n'est pas seulement oublier que Nietzsche, déjà, dénonçait la prégnance de l'optique sur la pensée métaphysique que, très tôt, il a reconnu fondée sur un monde vu tout entier du point de vue de l'œil, de sorte que la pensée, des origines grecques à nos jours, n'est jamais qu'une « histoire de l'œil », comme Bataille l'a bien vu. Où penser, c'est voir clair, s'accorder à la lumière du midi, de la même façon que connaître c'est briser l'écorce pour atteindre un noyau qu'il s'agit d'exposer et de réduire au visible. C'est, plus gravement, s'interdire de comprendre comment le fait de passer par l'anatomie ou la géologie de l'oreille, comme Céline nous invite à le faire, implique qu'il n'y ait pas d'écoute sans *oculus* – pas de voix sans écriture, pas de lyre sans dé-lire. Aussi *Rigodon* ne donne-t-il à entendre la fabrique de l'écoute qu'à la mesure de ce que les deux sciences permettent d'en faire voir. « L'œil écoute », affirme Claudel. « La meilleure description est celle qui fait de l'oreille un œil »⁷⁶, répondent en écho les Arabes, à travers la voix de Humboldt, dans *Cosmos*. Arrive effectivement un moment où « troisième oreille » et « troisième œil » se confondent en une même expérience synesthésique⁷⁷, là où il devient évident que le toucher, la vue et l'ouïe appartiennent à la même unicité embryologique.

J'appelle *otoscopies* les modalités sensibles suivant lesquelles Céline joue de la tension fondatrice entre l'œil et l'oreille au moyen d'alliages trans-cognitifs entre anatomie, musique et géologie, les faisant ainsi se télescoper l'un dans l'autre afin d'agrandir le corps à proportion du brouillage des frontières que la science assigne habituellement aux organes et,

⁷⁴ Michel Serres, *loc. cit.*, p. 149.

⁷⁵ Philippe Bonnefis, *op. cit.*, p. 162-63.

⁷⁶ Cité par Gaston Bachelard, *op. cit.*, 88.

⁷⁷ Ainsi *oreille* et *œil* s'emploient-ils indifféremment pour désigner une saillie, un trou ou un appendice. Tous deux s'apparentent en ce qu'ils ont ici des sens très concrets, souvent techniques, exploitant l'idée d'une analogie de forme ou d'aspect avec l'organe. Veut-on se référer à l'ouverture pratiquée dans certains outils, l'on parle tout aussi bien des « oreilles » d'une écuelle, d'une marmite, d'un ballot ou d'une charrue, que de « l'œil » d'une roue ou d'une aiguille.

par le fait même, à la pensée. Le mot *otoscopies*, déjà, engage lui-même une écoute et une auscultation d'un genre tout spécial. La vue, en effet, doit ici corriger l'oreille, faire voir que ce qui s'entend comme homophonie d'un même est porteur d'une différence inaudible et essentielle. L'oreille vient ainsi discrètement et secrètement court-circuiter la structure spéculaire qui enferme le Soi dans le cercle vicieux d'un rapport autoréflexif, qui le condamnait et le limitait à n'examiner et à n'observer que ce qui était déjà inclus dans son propre champ de perception, essentiellement replié sur lui-même, pour l'ouvrir à l'autre, l'initier au mystère de sa voix qui y fait soudain effraction. « L'otoscope », s'il fallait penser la chose sous l'angle objectif de l'instrument, serait au poète et à l'écrivain ce que le stéthoscope est au médecin. À cette différence près, importante, que le corps qu'il s'agit ici de sonder ne répond pas aux standards de l'anatomie médicale. Ce qui se déploie dans l'espace intercalaire et intervallaire séparant l'œil de l'oreille, c'est le corps même de l'imaginaire sous l'espèce d'une anatomie fantastique, avec ses sacs à songes et ses poches de mémoire. Écrire me semble ainsi consister, chez Céline, dans l'exercice d'une violence rendue nécessaire par l'urgence qui dicte et commande impérativement de déprogrammer la tendance qu'ont les mots à mettre les sens à demeure, afin de les rendre à la liberté qui les appelle à tous les braconnages perceptifs qu'il est possible d'imaginer. Ainsi la vue n'est-elle pas le fait exclusif de l'œil, pas plus que l'ouïe ne se cantonne à l'oreille. Aussi celle-ci peut-elle se réapproprier ce que la vue met à distance en l'intériorisant, l'œil projetant en retour, sur l'écran du dehors, *l'image acoustique* du centre d'écoute. Ce qui fait la force de l'œuvre célinienne me semble précisément résider dans ce pouvoir qu'elle a et exerce avec art de déprogrammer les partages établis du sensible, reconfigurant les circuits de distribution de visible et de l'audible, obligeant du même coup le lecteur à conquérir pour lui-même cette légèreté qui lui vient d'avoir traversé le milieu de haute densité qu'est une pensée chargée d'yeux et d'oreilles, jusqu'à faire craquer la voilure et la membrure de l'esprit soumis au raz-de-marée des sens ainsi condensés. *Psyché est étendue, n'en sait rien*, disait Freud, résumant la cécité qui nous constitue au fait que l'espace prend la forme de notre regard sans que nous en soyons vraiment conscients. D'où la nécessité de voir tout autrement et, pour cela, de regarder par le trou de l'oreille, là où l'ouïe permet de s'immerger dans l'expérience beaucoup plus profondément que la vue, ouvrant le corps par tous ses pores pour le faire se dépasser dans les sons creusant les sens comme de petites truelles otoscopiques. Aller vers ce

qu'on entend, c'est cela écouter, *ob audire*, obéir, non pas sourdement ni même aveuglement à je ne sais quel commandement, mais en se guidant sur ce bourdon musical qui appelle impérativement, chez Céline, à s'ouvrir les yeux et les oreilles, tout grand.

On dira que c'est beaucoup de tours et de détours pour faire entendre comment nous sommes lus par le texte, comment celui-ci crée chez le lecteur, par la mise en scène de la blessure que lui impose la voix célinienne à travers les ambiguïtés de l'auto/oto-représentation, une commotion susceptible de sensibiliser l'oreille à l'écoute de sa propre constitution. Il ne pouvait, pourtant, en être autrement. À moins d'avoir trouvé le moyen de rester sourd au texte célinien, on aura compris qu'écrire sur l'écoute et entendre ce qui se dit au cœur de l'ouïe exige de savoir se plier à l'épreuve labyrinthique et infernale qu'engage toute anatomie ou géologie de l'oreille. Savoir épouser jusque dans la forme même cette vérité célinienne qui veut que l'on n'arrive jamais à toucher « droit au but » sans que ne soit impliqué quelque biais. Quelque violence, aussi bien, là où l'émotion du « parlé » ne peut être captée par l'écrit qu'à condition d'en tordre les règles et les phrases « bien filées », afin de faire passer dans l'œuvre la dissonance essentielle qui opère sur le lecteur comme un sortilège, là où le « charme » s'allie au sang – « ...faut pas que du charme, faut le sang tout près, l'accordéon dans l'Abattoir » (*F*, 196) – et fait du viol un principe d'enchantement : « À la violence!... vous êtes le magicien? oui?... non? alors que votre charme opère!...certains lecteurs récalcitrent? [...] la trique! vous êtes le maître des sortilèges...[...] vous entendez être obéi! [...] dans l'enchantement! » (*EPY*, 85). Charmer le lecteur de vive force, l'embarquer dans son « transport magique », quitte à lui casser l'oreille, à « l'outrer » jusqu'à l'outré-stridence afin de l'ouvrir sur l'inouï de l'inaudible, s'y frayer un passage jusqu'à ce « noyau de violent silence » dont parle Bataille, tel est le pouvoir de la voix célinienne. « J'attends les fausses notes, je les guette. Je les recueille à pleine oreille. Elles seules sont encore un peu imprévues et c'est là, n'est-ce pas, le secret de la musique moderne?⁷⁸ », fait dire Céline à un des personnages de *Progrès*. Écouter, c'est savoir improviser sur un contre-écho de sirène. Affronter, comme l'Orphée de M. Serres, « le bruit des bêtes et invente[r] l'harmonie au voisinage de leur chant⁷⁹ ». *Interpréter* le chant des Sirènes, quitte à se bousiller le tympan et à y laisser l'oreille, comme on le dit de sa peau.... La « petite

⁷⁸ Cité par Nicole Debrie, *op. cit.*, p. 130.

⁷⁹ Michel Serres, *op. cit.*, p. 133.

musique » de Céline où résonne, simultanément, le « fantasme de détonation », comme l'affirme J.-P. Richard, « ne sublime [ainsi] en elle l'expérience originelle du bruit [...] qu'à la condition d'en conserver les caractéristiques les plus immédiatement émouvantes. La qualité percussive, le syncopé rythmique, l'éraillé ou le hurlé vocal sont les modalités artistiques selon lesquelles le trauma auditif s'informe, s'esthétise, tout en continuant, sourdement, mais délicieusement, à déchirer⁸⁰ ». Aussi faut-il, pour bien entendre la voix célinienne, s'imaginer un « Œdipe musicien⁸¹ »...

⁸⁰ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 217.

⁸¹ J'emprunte l'expression à Claude Lévesque, *op. cit.*, p. 71.

ABRÉVIATIONS

- CA* *D'un château l'autre*, Paris, Gallimard, 1957.
- EPY* *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, 1983 (1955).
- F* *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, 1995.
- MC* *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, 1952.
- R* *Rigodon*, Paris, Gallimard, 1969.
- V* *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952.

2 – LE CORPS MYSTICO-VERBAL

Physiologie de l'écriture

« Donnez-moi donc un corps » : c'est la formule du renversement philosophique. Le corps n'est plus l'obstacle qui sépare la pensée d'elle-même, ce qu'elle doit surmonter pour arriver à penser. C'est au contraire ce dans quoi elle plonge ou doit plonger, pour atteindre à l'impensé, c'est-à-dire à la vie.

Gilles Deleuze

L'écriture n'a pas d'âme si elle n'a pas d'abord une chair.

Chantal Chawaf

La perte du corps

« Ce que Husserl appelait “le monde de la vie” est perdu », écrivait Christian Norberg-Schulz, en 1985, dans « On the way to figurative architecture¹ ». Cette *perte de monde*, que manifeste aujourd'hui l'uniformisation croissante des choses et des êtres suivant la logique contemporaine de la globalisation et de la mondialisation accuse, sur le mode métonymique, une autre perte, tout aussi originaire – si ce n'est plus encore: la *perte du corps*. Résorbé, effacé, quand il n'est pas simplement évincé, le corps (objectif aussi bien que subjectif) est en trop, traduit un excès. De médiateur d'un monde, il devient médiatisé, pacifié, réifié – non plus visé, mais télé-visé, publi-cité. Tenu à distance, glosé, habillé, déshabillé, exposé, il ne se dérobe que plus aisément au toucher. À la numérisation des objets, qui consiste à réduire la multiplicité de la matière à l'unicité d'un support, répond ainsi la réalité virtuelle où le corps, informatisé, programmé, modélisé, déréalisé, désubstantialisé, le cède à l'image de synthèse. « *Long live the new flesh* », murmure à la toute fin le personnage principal du film-culte de David Cronenberg, *Videodrome*, en se tirant

¹ Cité par Jacques Dewitte. « Visage des choses, visage des lieux », dans Michel Mangematin, Philippe Nys et Chris Younès (éd.), *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 227-268, p. 228.

une balle dans la tête – persuadé, dans son délire, de se survivre dans quelque éternité numérique sous la peau électronique d'un corps-vidéo, censé le guérir de l'érosion pornographique de son mystère. Que penser pourtant de cette « nouvelle chair » sous laquelle l'homme, promu au rang de *zôon teckhnologikon*, est censé jouer son évolution – « *the next phase in the evolution of man as a technological animal* » clame l'inventeur du *videodrome*, le professeur *Oblivion*, dont le nom même enregistre l'oubli où sombre le corps en régime télémediatique? Que gagne-t-on à se glisser sous cette *cyberskin* sans tenue, subsidiaire, hallucinée, privée de motilité et de sensorium, représentée sans présence, déprésentée, désincarnée, anesthésiée : refoulée? « [L]e refoulé aujourd'hui c'est le corps, le corps sensoriel et moteur² », écrivait Didier Anzieu en 1986. Plus exactement, un « méta-corps » – c'est-à-dire le dépassement du sensori-moteur – se développe, qui prend sa place et se substitue à lui, de sorte qu'on peut se demander si nous n'assistons pas à la « mort du corps » au profit de cet autre, tentaculaire et envahissant, que désignent maintenant, après la cybernétique, l'interactionnisme *high tech* et les technosciences. Trois siècles de pensée mécaniste auront ainsi suffi à amputer l'*homo faber* de son ascendance de sang, de nerfs, de souffles, de chaleur, de vibrations, de passions, de moelle, de moiteur et de mucus, pour le voir faire naufrage et s'ajouter à la longue liste des espèces en voie d'extinction, au rang des bêtes qu'il a lui-même condamnées pour ne pas avoir su se reconnaître sous l'enveloppe humide de chair animale qu'il partage avec elles.

Post-mythologie

C'est contre cette entreprise de désincarnation et d'auto-destitution que Marcel Moreau, depuis plus de quatre décennies déjà, érige et dresse son œuvre comme un rempart de chair et de sang, une végétation de viande rouge surgie des entrailles de ce monstre de rêve que chaque homme est pour lui-même, qu'il y consente ou s'en effraie jusqu'au déni ou à la folie. Inculquée à tout va, la leçon mécaniciste, machiniste, qui fait de nos corps des robots, n'a effectivement que trop duré. À la médicalisation et à l'intellectualisation du discours physique, « forme laïque de l'anathème religieux jeté sur ce qu'il est commode d'appeler nos

² Cité par Jean-Pierre Martineau, « Avatars du corps, représentations », dans Catherine Garnier (dir.), *Le corps rassemblée*, Montréal, Arc. 1991, p. 68-84, p. 79.

“forces obscures”³ », Moreau oppose un retour aux énergies antiques et à la « pulsion mythologique » (*LIL*, 346) que le désenchantement du monde, sous couvert d’émanciper la pensée de l’emprise tutélaire des génies et des divinités, a reléguées au rang des superstitions et des croyances naïves. Le paradoxe de cette émancipation censée consacrer la victoire de l’athéisme scientifique sur l’empire des dogmes et des idoles est d’avoir fondé l’autonomisation de la raison humaine sur la destruction de ce qui, en l’homme, s’apparentait jusque-là au divin, à savoir la possibilité d’outrepasser l’idée qu’il se faisait de lui-même. Ainsi, plutôt que de rendre à l’humanité les pouvoirs qui avaient été attribués aux dieux en qualité de privilèges et de prérogatives, l’athéisme les a tout simplement liquidés dans le mouvement même de sa contestation. Si le désenchantement du monde constituait, aux yeux de Moreau, une tâche nécessaire, si les dieux représentaient bel et bien une « erreur » dans la mesure où l’humanité trouva trop longtemps à se décharger sur eux du devoir d’assumer ses extrêmes, la « déspiritualisation » qui s’ensuivit eut pour effet de ravalier l’homme au plus bas échelon de la création, pour en faire un être hâve, spleenétique. La démythification ou la démythologisation, loin de nous libérer du religieux ou de la religion, nous expose en vérité à un retour à la raison comme religion. Si Moreau l’athée et le blasphémateur notoire peut parler de l’athéisme comme d’un échec, c’est dans la mesure où celui-ci a éliminé les sources d’intensité dont les figures mythiques étaient porteuses au profit de dieux encore plus mensongers : États, Techniques et Propagandes règnent en petits maîtres sur nos vies en ayant aboli en nous la vocation au foudroiement, à l’ivresse, à l’excès paroxystique qui définissaient anciennement l’*enthousiasme* en tant qu’il portait ou transportait l’homme au-delà des limites que sa condition finie semblait devoir lui fixer. Le paganisme, à cet égard, libre des dogmes et des églises, fourmillant de cris, d’éclats ou d’éclairs, de guerres et d’empoignades musclées avec un destin sans visage, était beaucoup plus riche en régimes d’action et en propositions de haute existence.

Que l’on comprenne bien qu’il ne s’agit nullement, pour Moreau, de ressusciter les dieux, mais de leur arracher les puissances de débordement dont le corps humain s’est volontairement départi pour les mettre à leur unique profit. Le panthéon olympien regorge, à

³ Marcel Moreau, *Corpus scripti*, Paris, Denoël, 2002, p. 66. Afin d’éviter un trop grand nombre de notes en bas de pages, les références aux ouvrages les plus souvent cités de Marcel Moreau se feront directement dans le corps du texte, entre parenthèses, selon le système d’abréviations décrit à la fin du chapitre.

cet égard, de modalités ou de possibilités d'incarnation qui restent encore à actualiser d'un point de vue strictement terrestre. C'est du moins ce que l'auteur laisse entendre en affirmant écrire pour créer des personnages « post-mythologiques » (CP, 117). Encore faut-il savoir se défaire de l'image que nous nous faisons traditionnellement de la Grèce, en tant que berceau de la rationalité philosophique et démocratique. Sous les guipures apolliniennes qui identifient la culture grecque à un idéal de sobriété que la statuaire rapporte aux mesures d'un corps anatomiquement « parfait », aux proportions bien établies, grouille la monstruosité de l'*ubris* qui ne se laisse contenir par aucune forme pré-définie mais, au contraire, les déborde toutes. Le cas des dieux grecs est d'autant plus intéressant qu'il porte à remettre en question l'illusion d'évidence sous laquelle nous tenons aujourd'hui la notion même de « corps ». Comment penser, en effet, le paradoxe de l'anthropomorphisme qui veut que, d'une part, les dieux se voient dotés d'un corps qui, par définition, est limité, en tant que principe de circonscription et de localisation, d'individualisation ou de singularisation, et que, d'autre part, ils soient constamment amenés, en qualité d'êtres divins, surnaturels, à transgresser le code anatomique qui les exprime? Paradoxe instructif, dans la mesure où il implique que pour penser et définir la vie et le corps divins, les Grecs ont pris comme point de départ ce corps défectueux qu'est le corps humain, infirme parce que mortel, soumis aux processus de corruption et de vieillissement dont ils faisaient eux-mêmes quotidiennement l'expérience. Mais ils ne partent ainsi du « sous-corps » terrestre que pour mieux s'en démarquer, pour mieux le dégager de sa gangue périssable au moyen d'une suite d'écarts et d'exemptions afin de constituer à terme une sorte d'épure corporelle, un idéal-type sous l'espèce d'un « sur-corps » céleste en quoi se concentrent les énergies, les puissances et les valeurs sacrées qui passeront *après-coup* comme la source, l'origine ou le modèle de ce qui, sur terre, n'apparaît plus que comme leur pâle reflet, leur copie déformée : le corps humain⁴.

Le renversement des élans

Le coup de force de Moreau consiste à renverser cette hiérarchie des corps, à élever le « sous-corps » humain à la hauteur du « sur-corps » divin ou, inversement, à plonger le « sur-corps » dans la fange humaine afin de mettre à jour la priorité ou l'antériorité du corps

⁴ Sur tout ceci, voir Jean-Pierre Vernant, « Corps obscur, corps éclatant », dans Charles Malamoud et Jean-Pierre Vernant (dir.), *Corps des dieux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 19-58.

humain sur celui des dieux dans l'ordre de l'ontogenèse. Son cosmos à lui, en effet, est « en bas »:

Mon cosmos est en bas. Ds le vertigineux visqueux. Ds ce qui est stellaire de ce qui est en dessous. C'est le même infini que l'autre, mais sanguin, enlisant. Le même inaccessible, mais boueux, fuligineux. L'insondable ensemencable. Ce sont les mêmes abîmes, mais ouverts ds la chair, ds l'esprit. Ici, l'étincelle, l'éclair suffisent à la constellation (*MVR*, 52).

Aux splendeurs du corps divin étincelant de lumière, l'écrivain préfère les opacités d'un corps qui, pour s'en tenir à la stricte immanence, ne s'exerce pas moins à outrepasser ses limites en restant fidèle aux puissances qui l'ont fait s'auto-engendrer. Contrairement aux dieux, qui tirent leurs capacités surnaturelles de l'élimination de tout ce qui, dans le corps humain, faisait obstacle à la libre expression de leur puissance, Moreau rapporte sa propension à l'expansion et son goût pour la démesure à la pulsion de mort qui le presse de concentrer ses énergies au regard de l'éventualité de sa propre fin, toujours imminente. « Il s'agit de tirer de son fonds périssable des énergies au moins aussi créatrices, aussi triturées d'absolu que peuvent l'être les soumissions à l'ordre surnaturel » (*CS*, 65). Tous les agents de corruption qu'élimine le corps divin pour se constituer tel sont revendiqués par Moreau, qui assigne à l'écriture le pouvoir et le devoir de reconnaître le fond fangeux de la nature humaine pour « la porter, dans sa pétulance recomposante, à se comporter comme un engrais » (*CP*, 43-44). Définis comme *athánatoi*, non-mortels ou immortels et comme *ámbrotoi*, non-périssables, les dieux, qui sont censés incarner une pleine positivité, sans manque ni défaut, se voient paradoxalement déterminés par la négative, par une privation ou une absence des puissances de destruction que Moreau situe au fondement de sa création. Toute son œuvre peut même se lire, dans le sillage de celles de Georges Bataille, de Céline et d'Antonin Artaud, pour ne nommer que ceux-là, comme une réhabilitation du déchet et de l'ordure auxquels est attachée l'autre face du sacré. Celle qui s'oppose à la sainteté sous l'espèce de la souillure, celle que Bataille nomme « la part maudite » en tant qu'elle est systématiquement exclue, rejetée aussi bien par les dieux que par les sociétés humaines, obsédées par l'hygiène et la salubrité. L'ordure occupe chez Moreau une fonction ornementale, « en composition avec l'écriture, la voix, le sentiment⁵ », comme il l'écrit dans *À dos de Dieu ou l'ordure lyrique*. Elle est le paradigme même de ce qui s'engendre de soi-

⁵ Marcel Moreau, *À dos de Dieu ou l'ordure lyrique*, Paris, Luneau Ascot, 1980, p. 11.

même, de ce qui s'étend partout et colonise jusqu'aux terrains les plus récalcitrants, le modèle d'une vie extrême. La nausée n'est plus éprouvée en rapport avec cet excès de présence qui entourait chaque chose d'une aura d'horreur aux yeux du Roquentin de Sartre mais, au contraire, est provoquée par tout ce qui, en prétendant se soustraire artificiellement aux lois naturelles de l'entropie, finit par ne plus rien signifier à force de se couper ainsi de la vie dans son expression la plus brute; en la mettant sous verre et en la muséifiant, on tue la vie qu'on croyait préserver. Aussi la propreté légendaire des rues de la Suisse, maniaque d'aseptisation, obsédée des brosses et des balais, lui est-elle insupportable, dans la mesure où manque « le petit indice de souillure⁶ » qui lui les eût rendues parcourables en les balisant de ce qui échappe à la blanche folie de l'ordre. N'appelle-t-on pas d'ailleurs « pourriture noble⁷ », dans le langage viticole, cette partie ratatinée du raisin que l'on dit immangeable alors que c'est pourtant elle, nous rappelle l'écrivain, qui donne au vin sa touche d'excellence, son accent distinctif? L'ordure est à l'ordre sanitaire de la ville suisse ce que l'ornementation baroque était à l'espace sacré de l'église, sur lequel il faisait pression, menaçant de l'envahir.

L'exclusion des agents de corruption de la vie et du corps des dieux s'exprime de plusieurs manières. Au déploiement de violence qui fait la grandeur des Olympiens aux yeux de Moreau, manque ainsi le sang qui devrait en signer le prix. Non que les dieux ne saignent pas; il le faut bien, puisqu'ils ont un corps. Mais c'est un sang qui coule sans jamais basculer du côté de la mort, alors que, dans le cas du corps humain, celle-ci menace au bout de toute hémorragie, lorsque le sang jaillit d'une blessure et se mêle à la poussière pour se figer et cailler. Même ambivalence au sujet du repas et de la nourriture. Si les dieux s'attablent comme les hommes, leur vocation à l'immortalité leur prescrit de s'abstenir de pain, de vin et de tout aliment porteur des forces internes de la corruption en tant que produits de la terre. S'ils s'assemblent pour festoyer, ce n'est jamais pour sustenter cette faim qui, sans cesse renaissante, entretient la vitalité de l'homme. Ils laissent vide cette *gastēr*, cette panse qui, réputée faire le malheur de l'homme, est au contraire élevée au rang d'organe spirituel par Moreau.

Situant au fondement de son écriture ce que la représentation grecque du corps divin exclut en tant que foyer de consommation, l'auteur écrit tout aussi bien à rebours de la

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ Marcel Moreau. « La pourriture noble » dans *Lecture irrationnelle de la Vie*, Bruxelles, Complexe, 2001, p. 240.

physiologie des bienheureux qui, dans les traités de théologie médiévale, associe la résurrection des corps à l'exclusion et à la disparition des fonctions animales, végétatives, à propos desquelles saint Thomas affirme qu'elles resteront « oisives et vides ». Aussi, à la restauration du corps édénique, archétype de la nature humaine incorrompue, Moreau préfère-t-il « l'immersion dans le pandémonium » (CS, 40), la plongée dans l'enfer des formes et des matières. De sorte que ce que la doctrine identifie comme un reste impropre à toute rédemption, soit la vie naturelle, zoologique, en tant qu'elle offense à cette ultime perfection qu'est la vie contemplative à laquelle serait dédié ou plutôt réduit le corps ressuscité, cette part animale devient, chez l'écrivain, la source d'une co-naissance inédite ou, pour le dire dans les mots mêmes de Moreau, une « chaonaissance », c'est-à-dire « non seulement connaissance du chaos, mais par le chaos, naissance au chaos » (LIL, 408). Le dégoût qu'éprouvait saint Augustin à l'idée que sa condition terrestre dût le condamner à naître « entre la fiente et l'urine », la honte qu'éprouvait Calvin devant le fait que nous ne soyons que fange au dedans et ordure au dehors se voient transmutés chez Moreau en une joie et un attrait pour ce qui se révèle comme un savoir purement instinctif et, pour ainsi dire, intestinal, viscéral. « Et est-ce un hasard, demande Moreau, si, immémorialement, le ventre nous renvoie à notre mystère premier : notre impossibilité d'être à l'image de Dieu? » (CS, 35) On comprend qu'il fasse sienne la devise d'André Vésale (XVI^e s.), pionnier de la médecine légale :

« Palpez et sentez de vos propres mains », c'était déjà nous dire : « n'ayez pas peur de vos entrailles, de ce qu'elles cachent de démesuré sous leur apparente conformité à la nature. Vous croyez regarder un tas de tripes avec horreur ou fascination. En fait, vous vous tenez au bord d'une mémoire de l'humanité et de son inhumanité, le noyau fumant de votre identité, en attente du verbe qui en fera un destin » (CS, 69).

À l'extase, rendue suspecte par le désir qu'elle implique de s'évader du corps, l'auteur oppose une enfoncée dans les « chantiers intra-utérins » (CS, 125), moyennant un « renversement des élans » (CS, 198) qui le fait écrire « par le bas ce que les mystiques écrivent vers le haut » : « Imaginez un œil proustien basculant dans les entrailles et de là observant le monde, avec la minutie bizarre et débraillée d'un écumeur des chairs chaudes » (CS, 127).

La parole du ventre

Explorant les grottes et les cavernes du corps, il cherche dans « l'indescriptible remuement de cette chair saturnienne » (CS, 72) cette « parole du ventre » dont *Les Arts viscéraux* donnent à entendre le bruissement germinatif et génésiaque. Il la traque jusque dans ses « abîmes de silence, là où il est de la plus édifiante des déraisons de croire qu'il est un texte, sacré à sa façon », pour l'extirper de son « enlèvement dans les lois biologiques » (CS, 35) et en écouter les « paroles de divulgation » :

Aujourd'hui, de là où j'écris, j'ai l'impression de recevoir en langage clair quelques-uns des lourds arcanes du corps, de ceux auxquels on n'accède qu'à la dynamite. C'est comme si parfois je décodais plus vite que je n'écris, et que ne le permettent les stratégies de l'intelligence construite. Je suis débordé par ce que j'apprends de ce que je n'ai pas étudié. [...] Un monde fermé s'entrouvre d'où s'élancent des direns insensés à la base, et signifians aux extrémités. C'est fort comme un éclatement d'incroyable (CS, 126).

C'est à l'exploration de ce ventre que Moreau aura consacré l'essentiel de sa vie et de son œuvre, n'ayant jamais cédé qu'à la pression d'un seul genre : « l'écriture amoureuse » (CS, 122). La moitié de ses livres se donnent en effet à lire comme autant d'hommages en l'honneur de l'Aimée, de l'amante ou de la maîtresse, ainsi que leurs titres en font foi : *Écrits du fond de l'amour, Julie ou la dissolution, Sacre de la femme, Amours à en mourir, La Compagnie des femmes, Intensément ton corps, Extase pour une infante roumaine, Féminaire...* Ce ventre n'exerce sur l'écrivain un tel attrait que parce qu'il est d'abord et avant tout le « lieu inexpugnable du mystère féminin, tant en sa dimension charnelle qu'en la spirituelle » (CS, 19). Syllabaire charnel, « empire oublié [...] gommé dans la récitation des royaumes » où « le Verbe se fait plus chair que chair, chair à vif, parfois ruisselante de sources, de sang », il est « ce savoir dont le monde, de toute urgence, a besoin » (CS, 122). Un savoir qui ne tient pas seulement – et c'est déjà beaucoup – à ce que l'anatomie féminine suggère de nuit et d'obscurité, d'énigme, mais aussi à la grâce au bout de laquelle Moreau se découvre « un instinct inespéré, celui de l'adoration », fait de sexe, certes, mais, en outre et autour, de respect, d'admiration et, par-dessus tout, de cet « entêtement sans cesse réaffirmé à saisir l'aimée dans sa souveraineté réelle, contrariée par l'histoire, et non plus dans son être limité, fabriqué par la culture, la religion et la coutume » (CS, 19). Aussi l'écrivain a-t-il pu déclarer, « dans un moment d'adoration profane », que « Dieu est un ventre de femme » (CS, 124). Courbet ne s'y était pas trompé qui, peignant le sexe de quelque « Géante »

baudelairienne, y reconnut *L'Origine du monde*. Verbe et Vulve sont solidaires dans l'esprit et le corps de Moreau, qui confie avoir l'impression d'être jeté « d'un ventre à un autre, d'un abîme de verbe à un abysse utérin » (*CS*, 99). Ce qui le portera, ailleurs, à revendiquer une « double utérinité » (*MDE*, 215) – ventre maternel et ventre verbal, l'entrée en littérature ayant été vécu comme une seconde naissance.

On ne s'étonnera donc pas que ce soit au ventre que puisse s'exprimer « avec le plus de force la puissance du langage, au ventre que la parole a du destin, et que, par la libération de sa parole, la chair s'en crée un ». N'est-il pas, observe Moreau, le « siège de toutes les sensations, émotions et contre-raisons constitutives de l'aventure humaine »? N'est-ce pas de là que « s'élançant vers l'Esprit la plupart de nos énergies impropres à la logique, c'est-à-dire à cette part de nous-mêmes que nos fonctions cérébrales s'appliquent à réduire à une science » (*CS*, 113)? L'auteur s'inscrit en faux contre la neuromanie qui prétend promouvoir le cerveau à titre d'organe directeur et lui subordonner tout le corps, ses actes, sa motricité, ses instincts, entraînant la dérive cognitiviste que l'on sait. Le ventre n'est-il pas premier au regard de l'apparition de la vie, lui qui la modèle à son image, soumettant le cerveau à ses remous et à son « chaos de palpitations », lui confiant la gestion de ses énergies? Si notre cerveau « reste et restera longtemps encore de tous les organes de l'homme le plus insondable », il ne commande et ne commandera toujours qu'à ce qu'il aura reçu. De sorte qu'il n'est jamais que « l'organisateur, tantôt vacillant, tantôt inspiré, souvent répressif, d'une réalité charnelle plus impénétrable que lui, plus folle aussi, démesurée par essence, et dont les desseins échappent à notre entendement » (*CS*, 110-11). Le chamanisme et les différents arts martiaux, chinois et japonais, ne s'y sont pas trompés, qui situent l'énergie vitale – *ki* ou *chi* – dans le ventre. Mais contre l'ascétisme spartiate des philosophies orientales ou occidentales prônant l'ataraxie stoïcienne et la neutralisation des désirs et des démons qui leur sont attachés, Moreau revendique la Passion comme un fait d'essence propre à la nature profondément terrestre de l'humain. S'il sait ce que notre culture doit à la Passion qu'a immortalisée le Christ, la sienne ne peut se résigner à s'amputer de « l'ancienne révélation dionysiaque » (*CS*, 64) dont Nietzsche a fait son mot d'ordre. « Certes, reconnaît l'écrivain, je reste insondable, mais au moins l'insondable remue, émet des sons, produit des voix, certaines encore bien inaudibles, d'autres déjà peut-être bâtisseuses » (*CS*, 127). On pense à Michaux, bien sûr – à celui de *La nuit remue*, d'*Épreuves*, *exorcismes*, de *Connaissance par*

les gouffres, de *Face aux verrous* et de *L'infini turbulent*, plus particulièrement –, avec lequel l'auteur d'*Opéra gouffre*, de *Moreaumachie*, de *Grouilloucouillou*, du *Chant des paroxysmes* et du *Discours contre les entraves*, pour s'en tenir à quelques titres, partage de nombreuses affinités, à commencer par cette écriture tensive et intensive, aventureuse, risquée, vécue en termes de transe et de possession, appliquée à l'exploration vertigineuse de cet *espace du dedans* dont ils ont tous deux fait leur territoire de chasse.

Le corps mystico-verbal

Car c'est un corps possédé de mots que celui de Moreau, ce « diable écrivant » qui « versifie dans ses déséquilibres » (CS, 81) et « fait danser ses profondeurs » (CS, 39), secoué de verbe et de fortes fièvres, « plié de poésie », acculé dans les cordes, écartelé, semblable à celui des écorchés vifs, du faune Marsyas ou de saint Barthélémy. Soufflé de chocs, il s'offre en sacrifice, appelle le démembrement chamanique, afin de renaître autre, Corps Verbal dans le corps charnel qui « s'entr'incarnent » en nous (CS, 156). La transsubstantiation le cède ici à l'intercorporéité ou à l'intussusception comme à une étreinte intérieure de stricte immanence, au sens de cette « auto-affection » constitutive de notre être-soi dont parle Michel Henry dans *L'Incarnation*⁸. Si le Verbe a ses mystères, « le mystère du Verbe adhérent au corps est le plus grand qu'il soit donné à l'homme d'expérimenter sur lui-même » (CS, 157). Aux notions d'infini et d'éternité, que ce mystère rend dorénavant superflues, Moreau substitue celles d'instant et d'intensité, qui font ici figures de « négation sacrée de l'idée d'un au-delà » (CS, 157). Une négation qui tire son courage et sa vigueur de cette « force transfiguratrice de l'ivresse⁹ » dont parle Nietzsche, en vertu de laquelle la forme artistique exerce sa donation non pas « au-delà de l'être » (*épékeina tès ousia*), comme le fait remarquer Paul Audi dans *L'ivresse de l'art*, mais bien dans le déploiement de puissance du corps organique et subjectif qui, « transfiguré », s'établit hors du champ de l'*épékeina*, en rupture avec l'idée d'un « au-delà » d'allégeance platonicienne, puisque c'est d'un « passage de la forme au-delà d'elle-même¹⁰ » qu'il s'agit, par-delà son acception métaphysique traditionnelle à titre d'*eidos* ou de *morphè*. Ce qu'on appelle la « mort de Dieu », pour Moreau, ne marque pas tant la

⁸ Michel Henry, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000.

⁹ Paul Audi, *L'ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique*, Paris, Le livre de poche, 2003, p. 26.

¹⁰ *Ibid.*, p. 33-34.

destruction de Dieu lui-même que l'effraction d'une forme *finie* de Dieu ou du divin à l'intérieur de laquelle on avait jusqu'à lors maintenu les énergies et les forces incontrôlables.

Aussi l'ivresse – quelles que soient ses modalités : alcoolique, toxicomane, sexuelle, dionysiaque, artistique, guerrière ou mystique – l'ivresse à laquelle se soumet l'artiste ou l'écrivain s'exprime par la recherche d'« états explosifs ». Ce qu'il faut comprendre comme l'intensification paroxystique de son rapport immédiat à cette vie qui le transit de part en part et le fait se dépasser lui-même vers soi pour, ainsi, s'accroître de soi en incitant sa subjectivité à éprouver *le plus possible*, dans l'*hybris* et l'épreuve de l'excès, la force de sa volonté et de son sentiment d'exister. Ceci au sens où Nietzsche affirme de l'existence qu'elle est un « acte artistique continu », une perpétuelle (re)création de soi, que l'art, en tant que « physiologie appliquée », a charge de rendre possible, palpable, tangible. À l'abstraction des arts sériels, minimalistes ou conceptuels qui se limitent souvent à parler à notre entendement, il faut opposer un art procédant à un dégagement de valeur réel. Un art dont la raison et la fonction éthiques consistent à faire se dégager un sens ayant la vertu, la force et le pouvoir de nous concerner tout entier, d'engager la corporéité vivante de l'artiste à s'offrir en gage d'un tel dégagement, en témoignage de la force et de cette plénitude de vie qu'évoque Van Gogh lorsque, dans une lettre à son frère, il parle de la nécessité d'« y mettre sa peau ».

« L'esprit des hommes, des femmes est, dans l'ordre des accomplissements de soi, en attente du retour du corps au centre de la conscience de l'être en construction ou en reconstruction » (CS, 203), écrit Moreau, qui me paraît emblématiser de façon exemplaire ce que Paul Audi définit, à partir de l'œuvre et de la pensée nietzschéennes, comme un tournant historial:

Telle est de fait la nouvelle donne qui va s'imposer à partir de Nietzsche et offrir sa figure décisive à la modernité de l'œuvre d'art : c'est désormais à la forme de vie de l'artiste, à la manière dont lui-même, en tant qu'individu vivant, goûte au fait même de vivre, dont il s'éprouve vivant, dont il se sent même l'instrument, le jouet de sa nature, c'est-à-dire de son corps; c'est à la vitalité de sa chair et à la tonicité de son esprit, à la teneur propre de son existence, au tropisme de sa subjectivité, aux plis et replis de son devenir tout à la fois dynamique et pathétique; c'est même à la façon dont il parvient à sculpter lui-même son individualité, et non plus du tout à la configuration objective de son œuvre (comme le prescrit le classicisme), ni à la réalité subjective de son génie (comme l'enseigne le romantisme), c'est à cela, et à cela seulement, que revient la charge de « prouver » que l'art existe [...] ¹¹.

¹¹ *Ibid.*, p. 49.

« Le peintre “apporte son corps” », affirmait Valéry, qui enjoignait à retrouver « le corps opérant et actuel, celui qui n’est pas un morceau d’espace, un faisceau de fonctions », mais « un entrelacs de vision et de mouvement¹² ». Ce qui vaut ici pour le peintre s’entend et peut se dire tout aussi bien de l’écrivain, de Moreau, à tout le moins, confiant avoir « l’impression de léguer au lecteur la partie la plus vraie, la plus vitale » de lui-même, quelque chose comme « un don d’organes, à cette différence près qu’ici les organes sont des mots, avec de la chair autour, et dedans aussi » (CS, 168). « L’art comme fonction organique », pour le dire dans les mots de Nietzsche... Qui, mieux que Moreau, aura su honorer cet impératif en vertu duquel l’exigence de création que suscite la nature pathétique du vivant n’a de sens qu’au regard d’une éthique ou, pour le dire comme Moreau, d’une *morale des épacentres*, qui veut que l’homme ne soit peut-être pas tant condamné à souffrir qu’à se souffrir lui-même, au sens où l’entendait Claudel : « Je souffre naissance. Je suis forclos. Fermant les yeux, rien ne m’est plus extérieur, c’est moi qui suis extérieur. Je suis maintenu : hors du lieu j’occupe une place. Je ne puis aller plus avant; j’endure ma source¹³ ».

Monstruosités

Morale qui, par-delà le bien et le mal, s’exerce à donner voix à ces énergies « mauvaises » dont l’auteur rappelle, à juste titre, qu’elles « appartiennent aussi à l’homme comme des énergies dont dépend sa profusion d’être et jusqu’à son débordement » (CS, 187). Des énergies et des passions qui ne demandent la plupart du temps qu’à être converties en « violence fertile », ainsi qu’en fait foi cette écriture tout en fulgurances et en véhémence, en ruées et en démantèlements, en tractions et en éruptions, « en formation et en déformation, se formant strate par strate, choc par choc », « obscurément sédimentaire » (CS, 145). Une « tectonique des mots » (MDE, 47) dont les heurts et les fulgurances sont telles qu’aucune horloge, ni instrument, ni statistique ne saurait en mesurer l’intensité, à part le « sismographe humain, qui reste à inventer » (CS, 57). C’est une véritable charge de Viking qui, tirant sa force et sa santé du « legs énergétique des anciens » (CS, 105), saboule et saborde la parole jusqu’à ce « renversement de l’écriture qui soulève en écriture qui terrasse » (CS, 133-34). Rêche, revêche, fruste, festive, intempêtive et convulsive, sulfureuse ou incendiaire,

¹² Cité par Paul Audi, *op. cit.*, p. 62-63.

¹³ Paul Claudel, *Art poétique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 108.

l'écriture telle que Moreau la conçoit et la met en pratique ne va pas sans laisser de séquelles, ces « travailleuses dans les interstices, les crevasses de l'être, là où la possession a passé, comme souffle, ou comme brûlure, fulgurance de verbe » (CS, 109). C'est que le « désentravement de soi », que l'écrivain situe comme la plus haute des tâches (CS, 144), ne s'emporte jamais qu'à l'arraché : « Aucune passion créatrice n'est viable si elle ne s'articule sur une violence faite à soi-même », tandis que la « vérité, la lucidité, ont vocation à faire mal, même et surtout lorsque nous leur devons de grandes ivresses de l'esprit » (CS, 133-34). Si bien qu'on imagine mal ce corps « puissamment anormal », « enchaîné à son trop-plein » (CS, 11) comme à un « chaos debout », écrire au stylo, les doigts ne suffisant pas, de toute évidence, à supporter cet assaut-là : il y faut tout le bras, puis l'épaule, le torse, les cuisses, les talons et, bientôt, tout le corps, qui s'arque comme celui du pêcheur sous le poids de l'espadaon. De sorte que je le vois bien plus volontiers écrire au biface ou au coup-de-poing, comme aux temps du paléolithique qu'avec un crayon que l'afflux des mots aurait tôt fait de broyer sous sa crue.

Comme pour Céline avec lequel il partage de nombreuses affinités, la violence que manifeste l'écriture de Moreau, aussi grande soit-elle, ne s'exerce pas sans discernement et n'a même de sens qu'au regard de cette fragilité essentielle qui fait tout son prix et sa rareté. S'il écrit « au rythme de la horde » qu'il fut (CS, 27), ce n'est pas sans savoir qu'il n'a jamais été aussi vulnérable, puisque, au contraire de la horde, il a en charge « toute l'expansion de l'esprit ». À la brute succède une « brute qui découvre sa polyphonie », au colosse un « colosse conscient de sa complexité d'homme », dont la barbarie « s'apaise aux nuances et s'exerce à la subtilité » (CS, 27) :

Quand, par la grâce de la lucidité, ce qui vous écrase (votre nature enténébrée) devient ce qui vous dépasse (votre "trouée" dans la complexité) et que vous vous reconnaissez dans ce passage de la pesanteur à la propulsion, vous en avez fait plus pour la justification de vivre que bien des croyances en cette justification et que les traités qui en dissertent (CS, 41).

C'est dire que la poésie peut très bien être viscérale sans se dépoétiser (CS, 49), le possédé étant un « hypersensible » dont la puissance « se fragilise de ce qu'elle fournit de force à l'esprit, qui en manquait » (CS, 26).

Au regard de cette physiologie et de cette mystique de l'écriture, le corps humain se découvre un lien fondamental et impensé avec le Chaos, l'Abîme primordial d'où est issue la

création, qui place la nuit de l'informe au principe de toute genèse. Si le corps est strictement délimité, se profilant comme la figure d'un être distinct, séparé en un dedans et un dehors par la peau qui agit à titre d'interface, il n'est pas définitivement clos sur lui-même. Il est, en effet, perméable aux forces qui l'animent, sujet des puissances et des pulsions vitales qui le secouent et l'ouvrent à ses propres capacités de métamorphose. Il joue moins avec des forces qui le dépassent qu'il ne danse au rythme des puissances qui le font se dépasser, s'outrepasser :

J'ai toujours été tendu, non vers ce qui me dépassait (l'extériorité), mais vers ce qui me poussait au dépassement (l'intériorité). C'est dans l'hostilité que j'ai eu la révélation du mouvement vital. L'hostilité est un mouvement qui pouvait me porter plus haut que moi, sans pour autant mettre Quelqu'un ou Quelque chose au-dessus de ce mouvement » (CS, 175).

Ek-sister, comme le dit l'étymologie, c'est plus que jamais être ou vivre « hors de soi », c'est devenir ce que l'on est en naissant ou en renaissant perpétuellement autre, en assumant sa « somme de Protées » (LIL, 379). Moreau se décrit ainsi non pas comme un homme, une personne, un individu, mais comme « un monde en formation » (MVR, 67), retrouvant l'antique théorie des correspondances qui veut que l'homme, microcosme, soit en rapport analogique avec l'univers macrocosme : « Je brasse du Moyen Age, des rois de France et quelques guillotineurs illustres dans une espèce de fête brûlante, sans synthèse ni analyse » (MVR, 66). C'est un « moi prismatique », une entité en expansion, dont l'identité « brouillonne » jamais ne se fixe. Le corps va même si vite, il est tellement mouvant, toujours changeant qu'il en est insaisissable (CS, 39). À la littérature du désœuvrement et de l'épuisement qui vante les vertus de l'anonymat et l'effacement des corps sous la chair purement spectrale de voix sans support, sans corps, sans tenue ni tonus, Moreau oppose ainsi une identité plurielle, surnuméraire, polycentrique et polyphonique : « Une identité débordante, résistant à la classification, ou à la stabilisation » (MDE, 162). Une identité insondable dont il se désespère d'appréhender le visage tellement il est au fond de sa nuit intérieure.

On reconnaît là la définition même de ce qu'est un « monstre » – « la maladie du trop-plein de soi » (LIL, 415) –, et c'est bien ainsi que se décrit l'écrivain, qui a même écrit un roman intitulé *Monstre*. Monstre que l'on peut définir comme la tendance qu'a le corps proliférant, envahissant à prendre la place de la fonction signifiante, à faire s'estomper les

différences et les articulations connues, à engloutir les signes dans un gouffre de sens, le corps étant lui-même dévoration des signes – *corpus scripti*. Revendiquant le titre de « tératologue », il se décrit lui-même comme « un savant en choses disproportionnées, ou effrayantes » (*LIL*, 388). Monstruosité qui, comme on l'a vue, est en rapport fondamental avec l'ordure en tant que paradigme même de la prolifération, mais également en rapport avec le végétal et ses mystères expansionnistes, colonisateur des failles et des interstices. Et plus précisément avec l'*Amazonie*, qui revient dans pratiquement chacun des livres de l'auteur pour traduire le foisonnement mental, la touffeur de l'écriture en lutte avec l'étouffement social. Amazonie qui devient, sous le regard de l'écrivain, un « monstre de solidarité lyrique » (*DCE*, 93), l'*analogon* géographique le mieux à même de traduire la luxuriance de sa vie intérieure. Ainsi est-il frappé par l'interdépendance des images végétales, « cette sensation qu'elles donnent de se chevaucher les unes les autres, de se toucher, de s'étendre sans jamais se repousser, d'éviter les ruptures, de multiplier les connivences, les accrochages, les entrelacements ». Jusqu'aux racines sous la terre et aux animacules qui s'entrelient comme la pensée à l'écriture, l'esprit au corps, le corps aux mots et les mots à la vie qui se reçoit ainsi de l'intérieur du langage. Que déduire de ce lien entre l'ensauvagement de l'espace et l'ensauvagement de l'être? Que le corps modèle l'espace en même temps qu'il se modèle sur lui, que l'espace prend la forme du regard qui le sculpte en l'auscultant et s'auscultant simultanément. L'univers mental se voit ainsi presque systématiquement associé à des sites naturels dont le relief, les mouvements, l'activité ou la vastitude entre en résonance avec ce « lointain intérieur » dont l'écrivain n'a de cesse de sonder les cales et les coins, les encoignures et les recoins : gouffres, montagnes, plaines, gisements fournissent l'assise métaphorique et géopoétique d'une création qui s'ordonne rageusement autour d'un « projet *expansionniste* ». Projet dont il affirme être « à la fois le lieu, le héros et l'auteur », avec l'impression de sans cesse « agrandir du territoire » ou, mieux, de s'agrandir à proportion des territoires qu'il convoque par le biais de l'écriture et de l'imaginaire pour les façonner, les réinventer et les redynamiser avec ses mots. Ses mots qu'il compare eux-mêmes à des phénomènes extérieurs, sociologiques ou physiques, tels que « la horde, la vitesse, la guerre, l'invasion, l'annexion, l'escalade, la chute, la beuverie, l'orgie, le pillage, la razzia, l'accouplement. Ou mythique : l'enfer » (*DCE*, 97). L'expansion des sens dans l'espace et l'accroissement d'être qui en résulte en viennent ainsi à substituer à l'image

ou à l'idée de l'homme celle d'une « totalisation de forces cosmiques ». « Ne sommes-nous donc que des hommes, ne serions-nous pas surtout des *mondes* », demande ainsi Moreau (*LIL*, 389).

Une géographie visionnaire

Ce monde fait de l'intrication du corps avec son environnement, de leur débordement et de leur transvasement mutuel appelle un espace et une géographie visionnaires. Ce que l'on pourrait qualifier, avec Henry Corbin, de « géographie psychologique » ou de « psychogéographie ». La prémisse phénoménologique au fondement de cette science pour le moins inusitée consiste à supposer que l'âme, qui coïncide ici plus ou moins avec l'esprit en tant que *psyché*, a pour fonction essentielle de projeter une nature, une *physis* qui fournit en retour à la psyché l'image de son mode d'activité psycho-spirituelle rendue lisible par son extériorisation.

En ce sens, les catégories du sacré «qui possède l'âme», sont reconnaissables dans le paysage dont elle s'entoure et dans lequel elle configure son habitat, que ce soit en projetant la vision dans une iconographie idéale, ou bien en tentant d'en inscrire et modeler les traces sur le sol terrestre lui-même¹⁴.

Ce « paysage » psychogéographique est dans un rapport analogique avec l'espace physique réel. Il définit un univers intermédiaire ou un « intermonde » à cheval entre le réel et l'imaginaire qui, irréductible aussi bien aux abstractions rationnelles et aux idéalismes philosophiques qu'aux matérialisations de l'empirisme scientifique, définit le lieu où esprit et corps ne font qu'un, où l'esprit s'incarne sous l'espèce d'une *caro spiritualis*, d'une « corporité spirituelle » par le biais de l'Image archétype. Il s'agit ni plus ni moins d'induire de l'action invisible des forces mises à jour par la physique naturelle un éveil d'énergies psychiques négligées ou occultées par nos habitudes mentales et cognitives qu'il revient à ce que Bachelard appelait « imagination matérielle » de pouvoir traduire en les incarnant. Cette imagination active, que les alchimistes appelaient *Imaginatio vera*, est l'organe de transmutation des données sensibles et géophysiques en symboles où l'âme reconnaît sa propre image en filigrane du paysage. Un paysage qui ne désigne plus tellement une réalité géographique, mais un état visionnaire, quelque chose comme un paysage émotionnel, psycho-charnel qui, en se précisant au fur et à mesure de l'approfondissement de l'expérience

¹⁴ Henry Corbin, *Terre céleste et corps de résurrection*, Paris. Buchet/Chastel, 1960, p. 55.

intérieure, esquisse cette « constellation du réveil » dont parlait Benjamin. Sous la diversité des localisations matérielles se profile en transparence la structure d'un « espace essentiellement *qualitatif*, dont les régions s'ordonnent les unes aux autres non pas en raison de coordonnées géométriques préétablies, mais en raison de leur qualification intrinsèque¹⁵ ». L'iconographie mentale qui est ainsi produite traduit une présence qui transfère et surimpose son espace en préservant tout le système de ses références spatiales. C'est une présence qui, avant d'être elle-même située dans l'espace, est elle-même situative et fondatrice de l'espace qu'elle modèle de façon subtile. Ce qui nous est donné à lire à travers les reliefs et les articulations psychogéographiques de l'espace défriché et déchiffré par l'écriture, c'est l'âme percevant à travers son Image-archétype sa propre dramaturgie mentale. Il s'agit non pas tant d'un autre monde, mais d'un « monde autre », c'est-à-dire du même monde que celui que nous expérimentons sur le plan physique mais transfiguré sur le plan perceptif et tel qu'il ne s'appréhende précisément que par la métamorphose de nos perceptions en hyper-perceptions. À l'univers tel qu'on le conçoit physiquement et historiquement se substitue l'idée d'un « multivers », organisé en plusieurs plans de projection, dont l'image archétypale est le point d'assemblage, le *nexus* transréel ou transfini. Ce que la physique contemporaine conçoit comme une multiplicité de niveaux de réalité se rapporte à une multiplicité d'échelles perceptives qui sont elles-mêmes en lien avec des niveaux de conscience tels qu'ils modèlent et modulent l'intensité de la perception. Basarab Nicolescu, un physicien avant-gardiste, plaide ainsi dans son *Manifeste de la transdisciplinarité* pour une abolition de la dichotomie séparant le réel de l'imaginaire.

Un niveau de réalité est un pli de l'ensemble des niveaux de perception et un niveau de perception est un pli de l'ensemble des niveaux de réalité. Le réel est un pli de l'imaginaire et l'imaginaire est un pli du réel. Les anciens avaient raison : il y a bien une *imaginatio vera*, un imaginaire fondateur, vrai, créateur, visionnaire. De pli en pli, l'homme s'invente lui-même¹⁶.

C'est donc dire qu'il faut penser le rapport entre réel et imaginaire sous la forme d'un étayage mutuel.

¹⁵ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶ Basarab Nicolescu, *La transdisciplinarité. Manifeste*, Paris, Du Rocher 1996, p. 106.

L'espace excessif

Cette intrication lyrique de soi et du monde, du réel et de l'imaginaire, reçoit le nom d'« espace excessif » (CP, 21) dans *Le chant des paroxysmes*. Royaume de la démesure, il est ce que Moreau découvre à la place du Dieu absent, par-delà le vide qui prend si facilement sa place, aujourd'hui que l'on en vient à sacraliser le rien sur fond de nirvana pour mieux se soustraire à l'injonction qui est faite à l'homme de vivre et d'assumer ses extrêmes et ses contradictions jusqu'à ce point de suprême tension que doit matérialiser la parole vive, vivante et même violente. À la veine minimaliste pour qui la mort de Dieu ne semble qu'un prétexte pour laisser dépérir les pouvoirs du verbe et s'en tenir un peu paresseusement à commercer avec ses ombres – celles-là mêmes contre lesquelles Nietzsche aura pourtant pris le soin de nous mettre en garde –, Moreau oppose la puissance de feu de ce qu'il baptise du nom de « maximum lyrique » (CP, 57). Qu'on ne le confonde pas avec le pathos ou l'emphase, qui sont simplement l'enflure ou la boursoufflure d'une parole qui reste marquée du sceau de la mesure jusque dans l'inadéquation de son style tout bouffi des artifices de la pose. Il participe, bien au contraire, de cette redéfinition moderne du lyrisme que Michel Collot, dans *La matière-émotion*¹⁷, définit comme la pointe incandescente d'une langue-monde incarnée dans une matière et dans une chair énergisée.

Dans cet espace irruptif, éruptif, qu'est l'espace excessif, le spirituel – qui n'est pas le religieux mais ce qui noue l'instinct, le sexe, la sensibilité, la pensée et la « noirceur centrale de l'être » (CP, 19) en un même souffle, un même élan, une même ruée – dans cet espace excessif, dis-je, le spirituel déferle jusqu'à tout ravager ce qui ne s'accorde pas à la violence de ses poussées et de ses danses endiablées. À Dieu dans le ciel, il s'agit de substituer un Excès dans le monde. « Avec l'espace excessif, je tiens le levier à soulever l'encombrant cadavre de Dieu. Le cadavre de Dieu, ce bloc énorme et immobile de l'infertilité, posé sur le monde » (CP, 21). Le spirituel est ce qui, dans le langage, place la vitesse au-dessus du surnaturel, se situe par-delà le blasphème, par-delà le divin et même par-delà le diable. « Dans les vitesses, pour peu qu'il s'y manifestât, Dieu serait aplati, réduit en poudre toxique et luciférienne. Mais il n'est pas jusqu'au diable qui ne se tienne à l'écart des vitesses. Car mes vitesses vont plus vite que lui qui a cependant pour lui la vitesse infernale » (LIL, 422). Aux formes ou aux figures sous lesquelles on a l'habitude d'appréhender dieu et diable,

¹⁷ Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.

Moreau substitue le rythme et la musique bachique qui défont et déboulonnent ce que la mesure et la religion tendent à faire se pétrifier sous la peur de voir l'esprit s'emporter hors de tout contrôle. « Ce que la mesure cerne, la démesure le pénètre et l'emporte en le métamorphosant » (*CP*, 16).

Dans la prolifération morbide des phrases passe un courant ailé, avide d'espace, de vent, de lumière. Les idées les plus destructrices sont emportées à fond de train jusqu'à ce qu'elles accèdent à l'ivresse d'où construire redevient possible. Le mal massé dans les vocabulaires est arraché à ses nids pour être de la course où s'oublie le néant. Cette vitesse qui s'exacerbe à la menace s'accomplit en fécondités. Elle *sème* l'ennemi, c'est-à-dire qu'à la fois elle le distance et le reproduit (*LIL*, 284).

De même Novarina dira-t-il n'avoir jamais écrit qu'avec l'idée d'un ennemi dans le dos¹⁸. Le seul dieu admissible, pour Moreau, est le « dieu du Mouvement » (*LIL*, 284). S'ensuit l'impression d'un « temps psychologique accéléré » (*LIL*, 335) qui lui donne le sentiment de prendre de l'âge à toute vitesse, de courir si puissamment vers sa fin que chaque jour s'en trouve densifié au point d'apparaître comme une vie vécue en raccourci. « L'existence sans Dieu ni idéologie suscite presque irrésistiblement la vocation à l'instantané, c'est-à-dire une interprétation de la vie qui soit purement dynamique – dynamitante » (*LIL*, 392). Contre la paralysie socio-culturelle, universelle, Moreau rêve d'une race nouvelle, d'une « civilisation rythmique » : « Il faudrait dès à présent lutter pour la mobilité humaine, pour une ré-élasticité, furieuse de tout l'être dans l'espace et dans le temps » (*LIL*, 393).

L'imminologie

Aux religions de la médiation, l'écrivain oppose ainsi une nouvelle science : « l'immédiatologie » ou, mieux, l'« imminologie ». Si celle-ci emprunte aux fulgurances de la prophétie en termes de capacités d'anticipation et de voyance, de visions abruptes, d'inspirations soudaines, elle se refuse, en revanche, à projeter dans un temps futur, eschatologique ou messianique, les contenus qu'elle reçoit et enregistre dans l'éclair de l'instant. À l'avenir et aux prévisions, Moreau oppose le mystère profane d'une simple imminence comprise sous l'espèce d'une « prophétie s'involutant » (*LIL*, 423), pulvérisant la pensée en la faisant se retourner sur elle-même et embrasser son élan à la source. Imminence de quoi, on ne le saura pas : elle est simplement le temps tel que l'écrivain le perçoit, le tempo de sa pensée qui file devant pour rester à la hauteur de ce que Benjamin appelait le

¹⁸ Valère Novarina, *Pendant la matière*, P.O.L., 1991, p. 63.

« maintenant de la connaissabilité ». Elle est la « science de l'avenir à l'intérieur du présent », l'irruption du temps kaïrologique dans le cours chronologique, l'écart infinitésimal qui permet au présent de passer et de rendre ce passage sensible, incandescent. « Toutes les vitesses ensemble, tous les essors insensés du mental en se combinant composent d'éternelles imminences » (*ibid.*). On pourrait, avec Frank Kermode et Paul Ricoeur, reconnaître dans le paradoxe de cette éternité faite d'un temps qui repousse indéfiniment la fin à force de se contracter et de se densifier à sa source la transformation du paradigme apocalyptique qui détermine le rapport du récit à son dénouement en termes de catastrophe. D'imminente, la fin se fait immanente, là où la Crise remplace la Fin, devient transition sans fin. De sorte que « c'est bien plutôt le temps de la Crise qui revêt les traits de quasi-éternité qui, dans l'Apocalypse, n'appartenaient qu'à la Fin, pour devenir le véritable temps dramatique¹⁹ », c'est-à-dire le temps de l'écriture en tant que le corps écrivant s'y confronte incessamment avec l'idée ou l'image de sa propre mort.

Ce temps paradoxal de l'écriture entraîne chez Moreau l'invention de la notion de « textes testamentaires ». Testamentaires, ils le sont en un sens tout spécial, puisque qu'ils se fondent sur l'idée d'une survie au présent, « forme extrême du pressentiment de la fin de tout verbe et par là même de tout excès » (*DCE*, 13). À l'entente commune qui veut que le testament se définisse comme un acte notarié rédigé en prévision de la mort, l'écrivain oppose la masse compacte et crue d'une écriture en prise avec la mort en acte, parlant déjà avec l'accent des voix d'outre-tombe (*MDE*, 78).

Le testament ordinaire est en prise sur le futur, il est encore, pour celui qui le rédige, porteur d'espérances. Celui qui lègue se projette avec ses biens dans un avenir à son image. Peut-être se cherche-t-il une semi-résurrection en transmettant à ceux dont il croit qu'ils les méritent les preuves matérielles de son existence et de son statut. L'écriture testamentaire, elle, s'insère dans l'immédiat de la disparition. Elle a la mort derrière elle, en elle, devant elle. Elle est palpitante de n'être qu'elle-même se racontant périssable. [...] Réduction forcenée de l'espace laissé à l'espoir, à l'avenir [...], mon écriture rayonne de l'incrédulité même que j'éprouve à l'égard de mon pouvoir de conservation et qui va jusqu'à la stupéfaction soudaine, sans cesse renouvelée, d'être encore vivant. Cette écriture, qui brûle de chaque instant qui lui est donné et déjà allume l'instant suivant, est la seule possible (*DCE*, 14).

Ainsi affirme-t-il, dans *Morale des épices*, faire « œuvre à mort » : « Voilà pourquoi, sans doute, au moment où j'écris certaines choses, je les écris divisé: je crois jouir de leur bien-fondé présent, alors que ce n'est peut-être encore que du bien-fondé posthume. [...] En

¹⁹ Paul Ricoeur, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de la fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 48.

somme, j'exhume du posthume de l'anthume » (*MDE*, 78). Donne accès à un « mode de perception et de sensation instantané » (*DCE*, 15).

Sonorités babéliennes

Il s'agit d'aborder la langue en sens inverse, de remonter le cours du vivant, d'opérer un retour en amont jusqu'à cette « insondable généalogie » et à ces « racines insensées du Sens » (*CS*, 141) qui attendent un corps capable de les recevoir; de se creuser une route vocale, rauque, vers cette « Amazonie obscure et complexe » (*CS*, 126), criblée de mots, foisonnant de « sonorités babéliennes » sous lesquelles se profile en sourdine le « battement inouï des instincts » (*CS*, 117) – c'est-à-dire cette « langue des sonorités²⁰ » (*Tonsprache*) qui fait, aux yeux de Nietzsche, la force et la richesse des langues archaïques, langues de sentiment bien plus que langues de mots, moins discursives et conceptuelles que pathiques et phatiques, beaucoup plus près du chant et du cri que du sens et de la signification : champs de force où les mots fonctionnent comme des cailloux divinatoires véhiculant des charges affectives, des puissances occultes, selon les jeux vertigineux d'une sorte de sismologie d'écriture. Rythme Roi, sourd, primordial, sans âge ni frontière, qui scande « une réalité des commencements communs à toute l'humanité » sous l'espèce d'un « magma vibratoire, pétri de sexe et de désir, auquel se superposeront au fil des siècles, selon les climats, les sédentarités et les transmigrations, les strates culturelles qui nous différencieront les uns des autres » (*CS*, 117). Renouer avec le cerveau reptilien comme avec l'autre versant du savoir et de la conscience, retrouver le lien charnel, altéré, qui noue littérature, origines et langage en une gerbe musicienne, polyphonique, pliant la raison à ses soulèvements et à ses coups de main, l'associant à son aventure, l'engageant sur la voie d'une mue esthésique antérieure à l'épistémique. Revenir à la force perdue, se mettre en quête de cette « palpitation d'autrefois » qui fait entendre « l'autre voix, celle qui, depuis la nuit des temps, nous fournit tant d'informations, par métaphores interposées, sur l'exubérance réelle, et proprement extraordinaire, de notre nature » (*CS*, 35). Se pénétrer tout entier de ce « tempo viscéral, énigmatique et juste » par quoi l'hominien s'augmenta soudainement et violemment de l'humain à l'instant où « le barbare de jadis s'arracha à sa bête, sans pour autant se priver de sa présence, comme aptitude à l'avertir du danger qu'il y a à vouloir n'être qu'un humain

²⁰ Voir Claude Lévesque, *Dissonance. Nietzsche à la limite du langage*, Montréal, Hurtubise HMH, 1988, p. 23.

dans l'oubli total des puissances primordiales dont l'inhumanité même présida à la naissance de l'humain » (CS, 106).

Cette anamnèse en acte, qui joue des ressources d'une « sorte d'amnésie excitée par l'intuition, la créativité » en enjambant les « ruines de l'encombrante mémoire qui nous obstrue » (CS, 67) pour se porter vers la « mémoire enfouie », plus originelle, ne se conçoit jamais, chez Moreau, qu'en regard de l'impératif nietzschéen selon lequel rien n'est dévoilé des mystères de l'esprit qui n'ait requis le corps à titre de « fil conducteur », dût-il se ravager à devenir *livre – corpus scripti*. Faire *œuvre au corps* comme on le dirait d'un boxeur et comme on dit également de quelqu'un qu'il a « le diable au corps », lutte avec l'ange ou le démon, corps à corps. Écrire, donc, au risque de périr. Écrire non pas la chair mais, dans le mouvement même de l'écriture, donner à la chair son double spirituel – *corps de rêve* ou *corps d'énergie*. *Corpus scripti*. Ce qui écrit, m'écrit et s'écrit sans cesse, *l'Ivre livre* d'intranquillité dont le mystère est que « poussé dans ses retranchements il tire son "sacré" de son illisibilité, tout comme le corps charnel d'ailleurs. Mais l'un et l'autre corps restent palpables. La tâche formidable, alors, c'est de creuser ces deux mystères ensemble en vue que nous devenions lisibles à nous-mêmes » (CS, 158).

Aussi écrire, ce qui s'appelle *écrire*, est-ce toujours récrire l'histoire du monde à travers l'histoire, l'archéologie de son propre corps, « héritier des corps de la nuit des temps » (CS, 78): « Il est le livre qui s'écrit à rebours de la Bible. Il nous descend vers la terrible et insondable beauté du premier souffle, du premier verbe, sans les déraciner de l'instinct élémentaire qui les a fait naître. C'est lui la mémoire de toute l'humanité et de l'inhumanité de cette humanité » (CS, 66-67).

Histoire organique

« Corporéisme et scientisme courent après l'innovation [...] mais n'"inventent" pas la corporéité. Du corps, ils traitent son schéma et ses reflets : qu'ils opèrent par contact ou par systèmes d'action à distance (télé : télescope, télévision, télémediation, télémanipulation...), ils dessinent la géographie ou les empreintes du corps, mais sont impropres à l'exploration de la corporéité entendue comme paysage, horizon, sentir²¹ », écrit Jean-Pierre Martineau dans

²¹ Jean-Pierre Martineau, *loc. cit.*, p. 77. Cf. aussi François Rastier (cité par Pierre Ouellet, *Poétique du regard, op. cit.*, p. 71), qui confirme, dans *Sémantique et recherches cognitives*, que « les parallèles faciles et hâtifs entre cerveaux et ordinateurs se fondent en général sur l'oubli du corps : les débats se

« Avatars du corps, représentations ». Aussi ce dernier en appelle-t-il à une « pathématique », c'est-à-dire à une connaissance (*mathos*) acquise par le sentir (*pathos*, « ce qu'on éprouve », de *paskhein*) – dont l'apanage reviendrait désormais au *poïétique*. C'est dire que sous l'historicité de vérité instituée par Descartes comme horizon infini de la science se profile, à travers les textes, une « histoire organique²² » – devenir du corps dans l'histoire aussi bien que devenir-corps de l'histoire – « *Urhistoire* charnelle²³ » qui a pour mesure a(na)tomique le corps propre et pour horizon l'élaboration d'une authentique grammaire de la sensation. Si la littérature a encore un rôle à jouer, au regard du cyberspace où s'engouffrent les corps, ce serait précisément d'offrir un lieu où la corporéité peut encore être explorée comme *paysage*, *horizon*, *sentir*. Elle seule, en effet, semble encore à même de mettre à jour les conditions spatio-temporelles de l'activité sensori-perceptive qui définissent notre être au monde et font de nous des êtres incarnés – cela même que les technologies d'objectivation et de formalisation du corps télémediatique passent leur temps à éluder en nous faisant croire qu'elles nous le livrent, là où le mouvement lui-même, simulé, est tributaire d'une immobilité. Si bien que, par-delà les fonds désabusés et sceptiques où s'enlise le temps, je ne saurais faire mieux, ici, que de sacrifier ma propre voix, afin de faire entendre, amplifiée par cette épaisseur de sang qui porte à se dépasser et à se déporter vers l'autre, ce qui reste de la « bonne parole » :

LISEZ. Lisez beaucoup, intensément, allez jusqu'au cœur de la puissance du langage, et pas à sa périphérie futile. Allez les chercher, les mots, là où vous risquez d'en être dévorés, ou terrassés, ébranlés à jamais. Il est des moments où j'aimerais que cette humanité n'eût plus qu'une seule croyance, celle-là, en la lecture, après avoir été déçue par toutes les autres (CS, 156).

ABRÉVIATIONS

CP *Le chant des paroxysmes* suivi de *La Nukai*, Montréal, VLB, 2005.

portent sur les représentations, les raisonnements, etc., mais délaissent trop souvent le problème fondamental de la perception ».

²² Maurice, Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 221.

²³ *Ibid.*, p. 312.

- CS* *Corpus scripti*, Paris, Denoël, 2002.
- DCE* *Discours contre les entraves*, Paris, Christian Bourgois, 1979.
- LIL* *L'Ivre livre*, Paris, Denoël, 2005.
- MDE* *Morale des épacentres*, Paris, Denoël, 2004.
- MVR* *Mille voix rauques*, Paris, Buchet/Chastel, 1989.

3 – LE CORPS POREUX *Critique de la liaison pure*

*La peau nue, trouée, la peau orificielle est
seulement vivante.*

Pascal Quignard

On n'est pas seul dans sa peau, disait Michaux, parce qu'on est dès l'origine – sous le ventre et ses eaux sourdes, déjà – transverbéré de mots, chevillé au verbe comme la vie aux vivants, gorgé de voix qui cognent dedans et font se soulever, avec le derme, la petite poitrine d'argile du poème. Parce que, de la parole qui remue sous cette étole de viande dont on hérite de père en fils ou de mère en fille et qu'on n'habite jamais qu'à plusieurs, on est tout à la fois l'hôte et l'otage, la victime aussi bien que le vecteur de ses rages et de ses outrages, simultanément passant, passeur et passage. Parce que nous ne sommes toujours que des « participants de la chair¹ », que nous n'y avons part qu'à condition de la partager, de la rompre comme un pain de peu et de la donner à manger en mots bénis ou maudits. Parce que nous ne sommes peut-être que « l'usure d'une ombre » (182) beaucoup plus vieille que la vie qui rugit et rougeoit dans nos veines, la doublure de suie sans soleil qui fait suite à la nuit d'où l'on vient et nous agrafe au dos des jours sombres. Parce que « le sang vient d'autrui et coule pour chacun » (62), comme ce « Fleuve » ubiquiste avec lequel le poète le prie de « faire osmose » (42), entendu que « l'Homme en tout homme [y] naîtra/de son propre passage » (13). Parce que le moi vient toujours en « famille » (158) ou en bandes armées, qu'il fourmille de mille reflets là où « voir c'est être vu, se reconnaître entre les masses » (41). Parce qu'on est « deux sans multiple » (36), à défaut d'être dieu, qu'on est tout à la fois « la mer l'obstacle le voilier » (19). Parce qu'on *naît* seulement à partir du moment où l'on accepte de se « concevoir par rapport à l'énergie du monde, de faire contraste avec l'atome » (41). Parce qu'il y a toujours un autre – dieu ou démon – qui respire en nous, au plus près de la peau, jusque dans l'ouverture intime et charnelle de nos pores.

¹ Juan Garcia, *Corps de gloire. Poèmes 1963-1988*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 109. Toutes les citations provenant de l'œuvre de Garcia sont tirées de cette édition. L'extrait cité sera donc suivi du numéro de la page entre parenthèses, directement dans le corps du texte.

De la peau au poumon : « l'expeausition »

...c'est la peau du dehors qui se retourne et nous absorbe...

Jacques Dupin

« Ô Dieu qui respirez en mes pores » (12), s'exclame Garcia, dont l'œuvre témoigne d'une hospitalité meurtrie par l'épreuve de l'altérité, ainsi que le donnent à lire les multiples occurrences de la blessure et de la plaie, lancinantes et obsédantes comme celles du Christ qu'elle prolonge et dont elle fait mémoire. C'est même de *persécution* et d'*expiation* qu'il faut ici parler, au sens où l'entend Lévinas, désignant par là l'empire ou l'emprise sous laquelle l'Autre tient le Même jusqu'à en rompre le ressort, interrompant la rumeur intérieure qui lui tient lieu de pare-feu ou de garde-fou contre la défection de sa conscience pour le laisser sans voix et presque sans vie, livré pieds et poings liés à une sorte de toucher qu'il ne saurait penser, le cœur et le corps mis à nu, débordés de la peau au poumon par tant de proximité : « La personne que je suis me défie maintenant, me poursuit dans mon lit, m'empêche de vomir, m'étrangle par le ventre » (38), écrit le poète, tour à tour victime et bourreau. Dépouillé de son propre, le moi se découvre sous la coupe d'une sujétion sans remède, la proie d'un autre qui le fait s'exposer jusqu'à la consommation et la dénucléation de sa substantialité, jusqu'à l'exposition de son exposition – ce que l'on pourrait appeler, avec Jean-Luc Nancy, son *expeausition*², c'est-à-dire cette façon qu'il a d'être offert à sa souffrance sans solution ni rémission. Le moi n'est pas en soi comme la matière dans la forme, comme un corps parfaitement ajusté à son vêtement, mais il est en soi comme on est dans sa peau, c'est-à-dire toujours trop à l'étroit, comme Hercule dans la tunique de Nessus,

mal dans sa peau comme si l'identité de la matière reposant sur elle-même, cachait une dimension où se peut un recul en deçà de la coïncidence immédiate, une matérialité plus matérielle que toute matière – c'est-à-dire telle que l'irritabilité ou la susceptibilité ou l'exposition à la blessure et à l'outrage, en marque la passivité plus passive que toute passivité de l'effet³.

Être sujet, c'est être tout entier abîmé dans sa sensibilité, serré sur soi comme le sens sur le sang, effondré sur sa masse jusqu'à l'engorgement, moi muré dans sa moiteur ou son murmure, « encombré et comme bouché par soi, étouffant sous soi-même, insuffisamment ouvert, astreint à se dé-prendre de soi, à respirer plus profondément, jusqu'au bout, à se dé-

² Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris. Métailié, 1992, p. 31-34.

³ Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Livre de poche, 1978, p. 170.

posséder jusqu'à se perdre⁴ ». Qu'est-ce que le psychisme, si ce n'est, ainsi que le veut son étymologie, cette *inspiration* par quoi l'on est comme jeté hors de soi *par dedans*, aspiré par soi vers soi jusqu'en deçà de l'identité, jusqu'à cet « au-delà intérieur⁵ » dont parle Saint-Denys Garneau, couché dans sa peau jusque « sous ses poumons, au-delà de tout souffle » (35)? Qu'est-ce que le poème si ce n'est une plongée en apnée vers un peu plus de nudité, une ruée désespérée jusqu'à ce minimum pneumatique qui fait le fond de l'âme asphyxiée, sa respiration rentrée, sciée par le vent de l'altérité, l'entre-temps ou le temps mort qui sépare le soi de lui-même comme l'inspiration de l'expiration ou la systole de la diastole; « une réduction du souffle au moins » (109) jusqu'à cette « pause où le cœur gît » (39) si pesamment que « notre haleine cale au fond de la poitrine » (23)?

Des liaisons mineures

Il faut une rupture de la continuité et une continuation à travers la rupture.

Emmanuel Lévinas

La parole est le lien qui délivre.

Valère Novarina

Si j'avais à identifier le nerf de la poésie de Garcia, je dirais qu'il tient dans cette « anxiété de la contraction et de l'éclatement⁶ » par quoi Lévinas définit le corps, dans cet écartèlement qui le fait osciller entre éploiement et internement, introversion et extraversion, inspiration et expiration. Ainsi le corps, chez Garcia, est-il tantôt « centrifuge » (42), « ouvert à en vomir » (41), dissous dans le dehors, intriqué au paysage, agrandi à la mesure du cosmos, tantôt centripète, prisonnier du « cloître de la pensée » (190) et de la boyauderie labyrinthée de ses veines : « je scelle en moi tous les envols, l'instant d'extase et le recul » (45). À la tentation proprement religieuse de tout enclorre (*religare* c'est « lier, relier ») jusqu'à cet « enserrement secret » (182) par quoi le poète espère « effacer la mort » – c'est-à-

⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁵ Hector de Saint-Denys Garneau. *Journal*, Saint-Laurent (Québec), BQ, 1996, p. 158.

⁶ Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 171. C'est aussi la définition qu'en donne Jean-Luc Nancy dans *Corpus* (*op. cit.*, p. 50) : « Le corps est la topique de tous ses accès, de ses ici/là, ses *fort/da*, ses va-et-vient, avale-et-crache- inspire/expire, écarte et ferme ».

dire en finir avec la finitude –, au désir de cerner les contours de l'être, d'en lier et d'en totaliser les figures dans une forme pleine, homogène, fermée sur sa clôture comme l'est souvent le corps chez Garcia – « dans un tout je contiens ce qui me reste à vaincre » (36), déclare-t-il dans *La transmutation* – le poème oppose sa parole déliée, son vêtement troué, son tissu de déchirures nouées : ses *pores*, comme le dit si bien l'écrivain. Comme celui du Christ, le corps du poème s'échappe par ses stigmates et ses coutures, ses hiatus, ses lapsus, ses fentes, ses failles et ses cassures, ses brèches et ses blessures. Il *fuit*, comme malgré lui, ainsi qu'on le dit d'une eau que rien ne peut contenir ou retenir mais, fuyant, il invente une autre façon de filer ou de ficeler le sens sans jamais se l'attacher ni l'amarrer à demeure. Il en va avec les pores du poème de l'impossibilité de s'approprier ce qui en lui fait lien, c'est-à-dire ce qui, en lui ou hors de lui, fonde son habileté et sa propension à articuler et à saisir les rapports entre les choses comme du bout des doigts, sans jamais pouvoir s'assurer de prise définitive sur l'objet de son élection ou de ses prédilections : « je veux cerner de près les contours de l'orage/et marcher vers une eau où l'âme fait naufrage » (107), écrit Garcia, bien conscient qu'on ne peut espérer s'approprier l'inappropriable qu'en payant de sa propre personne, dissoute par cela même qu'elle tente en vain de contenir. J'aimerais ici examiner comment ce motif des pores du poème porte ou déporte vers une autre intelligence du rapport et de la relation, du lien et de la ligature; comment il donne à repenser l'articulation du même et de l'autre, du phénoménal et du supra-sensible, de l'en deçà et de l'au-delà, de l'humain et du divin, du corps et de l'âme en fonction du battement essentiel – ou inessentiel, au-delà de l'essence, pour parler comme Lévinas – qui les fait simultanément s'embraser et s'embrasser, là où il s'agit de penser l'unité de la prise et de la déprise, de la position et de la dé-position, de la liaison et de la rupture en vertu de cette singulière disposition du poème à garantir la réversibilité des contraires et à souffrir les paradoxes, à garder actives les contradictions.

On sait comment Kant, dans sa *Critique de la faculté de juger*, définit l'art par la possibilité d'établir des liens entre le supra-sensible et le phénoménal, là où le principe de l'opération de liaison n'est pas donné et ne peut être saisi par l'entendement. Au schématisme, qui se définit comme l'adéquation de l'Idée et de l'intuition sensible sous la forme déterminée du concept, l'art oppose une production de liaisons non schématiques, irréductibles à toute saisie conceptuelle, toujours en excès sur la pensée théorétique. Il s'agit par là de repenser l'articulation de la diversité du sensible et du foisonnement des apparences

sous lesquelles le monde se présente au niveau de l'évidence et de l'expérience immédiate par d'autres voies que celle de la subsumption du particulier sous le général ou du multiple sous l'universel qui définit le jugement *déterminant*. L'art, en tant qu'il permet de jeter des ponceaux et des passerelles entre des plans qu'aucun principe objectif ou transcendant n'autorise de prime abord à lier, apparaît à l'opposé comme la mise en œuvre d'un jugement *réfléchissant* ou *réflexif*. Il témoigne ainsi de la faculté de créer des articulations au regard d'objets ou de réalités qui se situent hors de portée de la connaissance philosophique, en dehors du domaine et des modes de cognition traditionnels. Ainsi l'art consiste-t-il dans la recherche de connecteurs ou de connexions autres, inouïes ou inusitées, malgré ou plutôt à raison du défaut de présentation du lieu d'origine et des méthodes de leur envoi, là où l'opération de lier précède l'établissement des premiers principes, ainsi qu'en atteste la composition même de la *Critique de la faculté de juger* : la nature de l'hypothèse et l'ordre de l'argumentation appellent, en effet, dès l'Introduction, les images du pont, du gué, du fossé et du passage comme pour marquer l'antériorité de l'élan ou de l'élancement dans le vide qu'il cherche à combler entre deux mondes ou deux niveaux d'expérience totalement dépareillés sur l'inspection et l'analyse des fondements de la métaphysique. Kant ne peut penser et thématiser la liaison qu'en la mettant en pratique, suivant le réquisit à l'origine de tout performatif. C'est alléguer du même coup la nécessité de postuler une sorte de *telos* sans destination à titre de fiction heuristique, afin de rendre compte du sens qu'il y a à parler *du* monde au singulier et de pouvoir penser ce qui le fait se tenir comme un tout, sans qu'on puisse se prononcer sur la légitimité d'une invérifiable unité des phénomènes, l'efficace l'emportant ici sur l'effectif en vertu de l'impératif qui mobilise et incline l'esprit à attribuer un semblant de cohérence au réel, ne serait-ce que pour pouvoir en parler et en questionner après coup la validité. Indémontrable en ce qu'elle est le fruit d'une projection purement subjective, la liaison n'en reste pas moins prescrite par la nature même de l'existence qui, en tant que soumise *a priori* à la temporalité, à la spatialité et à la relationalité, est toujours déjà impliquée dans tout un réseau de fils et de filets, de rets et de résilles, vouée à l'enchaînement et à la succession – aussi bien dire à la *filiation*, telle qu'elle se manifeste chez Garcia dans la singularité de son rapport à la tradition, appréhendé sous la forme alchimique de la *transmutation* –, n'ayant de sens qu'au regard du partage à plusieurs de ce commun sans unité qui fonde pour nous le lieu et le sens même de l'habiter – sans autre unité que celle que

nous avons à charge d'inventer, afin de rendre possible « un système de l'expérience », ainsi que Kant l'aura prouvé.

Si l'art rejoint ici la religion dans la commune injonction de lier au-delà des limites de l'articulation schématique, ils se différencient en ce qu'aux liaisons « majeures » produites par le religieux l'art oppose ce que j'appellerais, avec Daniel Payot, des liaisons « mineures » :

tandis que le projet des liaisons majeures s'appuierait sur la volonté d'englober ou d'intégrer l'envoi même ou l'engagement des liaisons [...], la revendication des liaisons mineures trouverait dans la suggestion d'un envoi non lié le principe de résistance qu'elle oppose à une telle intention⁷.

Il s'agit de faire droit à la finitude et à la factualité de l'existence en refusant de l'abandonner à la seule attestation de l'Absolu, en ne liant que dans la seule immanence, puisqu'aucune articulation d'ensemble ne saurait prétendre contenir ou englober cette multiplicité non totalisable de liaisons qu'est la réalité dans son irréductible hétérogénéité. La parole du poème dit l'impossibilité de tenir dans une forme, de s'en tenir à cette forme, là où les mots « perdent pied à être sur des pages » (30). Elle donne ainsi à penser en ses pores le paradoxe d'un lien qui délivre, la singularité de liaisons qui ouvrent et incisent le corps du monde et de l'œuvre plus qu'elles n'en serrent ou n'en resserrent les mailles et les maillons; l'équivalent épidermique ou l'envers interstitiel de ces « lianes de lumière » qu'évoque Garcia en contrepoint au « lierre de douleur qui envahit le front » (186), matérialisant à même la charpente phonique du langage la liquéfaction et la sublimation d'une liaison qui se défait à mesure qu'elle se constitue, le son dénouant presque instantanément ce que le sens tente désespérément d'attacher, le lien s'irréalisant à proportion de son irisation, s'évanouissant pour ainsi dire derrière ce qu'il permet de faire apparaître l'espace d'un éclair.

C'est donc plutôt d'une tension entre les deux types de liaison qu'il faut parler – celle que traduit la lutte aporétique entre l'eau et le feu, comme dans le poème « Abstraction », où Garcia confie vouloir « cerner des horizons de flammes/avec des dire d'eau » (177) –, et définir avec Daniel Payot la liaison mineure comme l'interruption, la suspension ou l'ajournement de la liaison majeure, dans la mesure où celle-ci menace toujours de se refaire à l'intérieur même du poème, toujours exposé à la tentation de se rassembler et de se reclore

⁷ Daniel Payot, *L'objet-fibule. Les petites attaches de l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 64.

sur lui-même pour se tendre vers quelque ultime figure de la finitude. Ainsi, à la prescription de « condamne[r] les paysages dont les ponts sont visibles » (22), à la mise en garde adressée à celui qui « li[e] une à une les îles » en guise d'appel à exercer sa lucidité à se prémunir de la fascination des liaisons majeures et de la tentation de restaurer l'articulation perdue du tout dans la forme autotélique de l'œuvre où « le monde en fuite/cherche son nœud et sa racine » (251), s'oppose dans le même mouvement l'idée que « [la] place est faite pour le tout » (38) ; « tout en moi se lie pour un début du monde » (31), déclare ailleurs le poète, reconduisant ainsi la figure romantique d'une subjectivité qui fait se tisser et converger silencieusement en son foyer les liaisons indicibles chargées de se substituer à une articulation fondamentale ou qui seules s'avèrent en mesure de la réparer ou de la relever; subjectivité d'autant plus charismatique que les liens qu'elle s'autorise à produire au nom de cette liberté d'invention qui fait toute la force du lyrisme restent irréductibles à quelque concept que ce soit, et d'autant plus universelle que l'acte même de lier vient s'y exposer et s'y réfléchir en chair et en os sans avoir à sacrifier à l'austérité et à la rigidité de l'analyse et de la critique. C'est à la lumière de la lutte entre ces deux désirs adverses – celui d'une liaison pleine et sans détour, pure, qui trahit l'impérialisme d'une conscience totalitaire, ou à tout le moins totalisante, par opposition au désir d'inachèvement et de rupture qui « justifie les pores du poèmes » (56) – qu'il faut comprendre la nécessité qui s'impose à Garcia d'« organise[r] [s]on immunité » par une « prise de position par-delà les rapports, au-delà du delà » (44), cette façon qu'il a de veiller sur la relation en ne la mettant en œuvre que pour s'en retirer, afin d'empêcher qu'elle ne se solidifie et s'hypostasie sous la forme d'une auto-affirmation ou d'une auto-légitimation qui s'approprierait unilatéralement l'initiative et le contrôle de l'échange ou de la relation.

Toute la question est de savoir comment il est possible de s'appréhender soi-même par le biais d'une expérience de l'autre tout en sauvegardant son essentielle étrangeté, d'apprendre de sa venue ou de son avènement sans le réduire au Même, sans en dissoudre l'énigme, sans rabattre la distance par le biais de laquelle il s'annonce dans le cercle rassurant de quelque familiarité d'emprunt, là où écrire c'est hésiter entre le désir et la distance, l'imprégnation et l'imprécation, l'impossibilité de faire la part entre la passion de posséder, de refermer ses bras et ses poings sur l'autre venu nous visiter, afin de s'attacher ses ressources et de s'assurer l'accès à une vie plus haute – et, à l'inverse, celui d'être spolié, libéré ou dessaisi de soi par le geste inopiné, inespéré de cette effraction à la fois mutilante et

salvatrice. Comment être sauf de Dieu, comment se garder des velléités de capture qui, incessamment, assaillent le sujet et, ce faisant, font saillir l'orgueil auquel l'ego s'alimente; comment se prémunir des séductions de la relève dialectique, comment s'en tenir à l'appel et à la question, à l'inter-rogation, indemne de toute pré-rogative. Comment faire justice à l'équivoque de l'ab-solu, qui dit à la fois le désir d'union et la nécessité de la déliaison, l'abduction et l'adduction, « l'addiction » et la libération, l'engagement et l'affranchissement; « comment parer tous les mirages, comment s'alimenter sans fournir de réponse » (37), pour le dire dans les mots de Garcia, qui porte la contradiction jusqu'au vertige de la folie dans lequel il finira fatalement par s'abîmer⁸: « j'abdique en dépit des puissances qui me lient » (41), écrit-il un peu plus loin, témoignant encore une fois de toute la force du tiraillement qui préside à l'aventure de l'écriture – à l'écriture de l'aventure d'écrire –, oscillant perpétuellement entre la stupeur et les tremblements, l'entêtement et la démission, le salut et la damnation : « faut-il toujours cerner ce qui n'a pas de forme/avant de revenir à l'homme que nous sommes » (59). Comment, autrement dit, convertir la hauteur allégorique qui menace de réifier le poème en une intimité au plus près capable de sauvegarder la distance à l'égard de l'autre sans se l'aliéner. Car si l'approche du prochain permet de se décroïsonner et de s'ouvrir comme l'espace – « Plus de petit dans ma diction : je serai désormais ce qui ne veut pas vouloir être : un espace. Car le danger reste encore de réduire, et pour cela rien que du grand... » (36) –, de se délivrer par la respiration de la claustration et de la réclusion en soi, de rompre cette identité au repos à laquelle on se croit assigné, il arrive que l'on ait à se repentir « d'avoir juché l'autre trop haut » (39), que la voix, à force d'emprunter à Dieu, se mette soudain à sonner faux, à rendre un son creux. D'où la nécessité de chercher dans le vers « une mesure qui défie l'oraison » (39) et défait la prière pour la rendre à sa fragilité (l'étymologie de *prière* fait entendre ce qu'elle a de *précaire*) en l'émiettant dans le poème, qui est « le chant où la bouche a fini de servir » (36); rabattre l'envol vers le sol, ravalier l'envolée vers la terre jusqu'à y enfoncer la tête du poème (114) – la terre dont le poète se sert « pour tenir bon en bas, pour [s]'attirer les perspectives, [s]e raffermir autour des choses » (40), s'ancrer dans la glaise. Inverser l'ascension qui conduit du multiple à l'unité jusqu'à l'assomption du divers en une fouille et une allée dans le plein sans plénitude, en un

⁸ Je dis *fatalement*, au sens où Nancy (*op. cit.*, p. 94-5) dit du « monde des corps », en tant qu'il vit de « son propre rejet » – « le rejet du monde est le monde. Tel est le monde des corps : il a en lui cette désarticulation, cette inarticulation du *corpus* » – qu'il est consubstantiel à la folie de la pensée.

travail de creusement dans les souterrains et les soubassements de la parole, afin de « l'en descendre cru de la gorge au poumon » (13), de la renverser du cerveau vers le cœur et du sens vers le sang qui le nourrit et le transporte dans les canaux et les caniveaux secrets de la chair et de la peau.

Les pores du poème constituent un espace et un moyen de résistance à l'édification de liaisons majeures, ils interrompent le lien emphatique qui point toujours quelque part sous les accents et l'emportement de la parole poétique : « L'allégorie m'attend au coin du verbe » (35), écrit Garcia, qui se méfie aussi bien de l'ascendant démesuré que l'autre peut venir à exercer sur le même dans une logique anagogique, que du danger de tout réduire à sa semblance, jusqu'à s'« attribue[r] l'écho de Dieu » (45). Souhaitant d'un côté « que rien ne réduise la terre à [s]on image » (12), se « réprim[ant] d'analogies » (44), il se surprend de l'autre à faire le jeu de son regard, « invertis[sant] tous les rôles » (39) : « Je suis le bruit que je répands, le prisonnier de mes conquêtes, l'autre côté que je soumetts, la conclusion » (40). Ainsi joue-t-il à plusieurs endroits de l'indétermination des deuxième et troisième personnes, lesquelles semblent tout aussi bien pouvoir se rapporter à Dieu qu'à une forme de soliloque déguisé en tête-à-tête avec lui-même, ainsi qu'en fait foi l'entrelacement et la confusion des voix que donne à lire notamment le deuxième poème d'*Alchimie du corps*, où le poète entend s'élever la Voix du divin dans la sienne pour s'en faire le porte-parole au sens fort. Si bien que le sens oscille constamment entre le reproche adressé à l'autre – « Je défends je à en accuser l'autre » (45) – et l'auto-dénonciation ou l'auto-dénigrement, comme dans les vers suivants où Dieu rencontre Narcisse, sans qu'il soit vraiment possible de déterminer à qui des deux revient la faute – au Créateur qui a fait l'homme à son image ou à l'homme dont le réflexe anthropomorphiste trahit l'égoïsme : « Il se divise en deux pour être son miroir / mais il ne fait serment qu'à l'eau de son image » (65). D'où, encore une fois, la nécessité, pour le poème, de ménager dans son corps amphibologique des pores pour déjouer ce feu croisé de reflets et trouser le miroir : permettre le « déclin des choses » et le « déclin des hauts lieux » (45).

À corps ouvert

*Comme s'il y avait une ouverture, une
ouverture qui serait un rassemblement, qui
serait un monde...*

Henri Michaux

Notons que le mot *pores*, dont je retiens ici la fonction de dilatation, au regard de l'épiderme, en l'entendant et l'étendant au-delà de son acception anatomique, ne s'applique pas seulement aux minuscules orifices qui criblent l'étendue de la peau, mais désignent également, en un sens plus général, les interstices, les espaces vides dans une substance, les trous qui en aèrent la masse compacte et dense, qui l'ouvrent ou l'entrouvrent sur le dehors, la déverrouille en la faisant s'éclorre et s'éployer sur place, du cœur ou du noyau jusqu'à la surface. Il s'agit, par la parole, par les pores du poème, de donner espace au corps⁹, lequel ne

⁹ Espacement culminant dans les noces osmotiques du corps et de la mer, liés l'un à l'autre sur le mode « minoritaire » par le motif insulaire des « archipels de mots », où monde, langage et pores échangent leurs propriétés suivant les pouvoirs alchimiques du poème: « du cœur béant comme un début de mer/surgissent par milliers les archipels de mots/qui glissent dans l'odeur et pénètrent la peau » (22). « [L]e monde est poreux! », de s'exclamer Garcia dans *Mer recluse*, dont le titre même ouvre sur l'étymologie du mot « pores ». *Pores* vient en effet de *póros*, qui veut dire en grec « passage », « conduit », « chenal », employé en particulier à propos du lit d'un fleuve, d'un cours d'eau, d'un détroit ou de la mer. Dérivé de *peirein*, « traverser de part en part, transpercer », *póros* s'emploie plus spécifiquement pour exprimer le passage d'une étendue marine chaotique à un espace qualifié et ordonné. Il s'oppose à *póntos* qui désigne, contrairement à *thalassa*, *pélagos*, *kúma*, « la haute mer, l'inconnu du large, l'espace marin où l'on a perdu les côtes de vue, où n'apparaissent plus que le ciel et l'eau qui, dans les nuits sans astres ou dans la brume des tempêtes [combien de tempêtes et d'orages chez Garcia!] se confondent en une même masse obscure, indistincte, sans point de repère pour s'orienter » (Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 151) : « rivages [...] dont l'aile est coupée » (57), écrit le poète. qui prie ailleurs son sang de « trouver rive à son errance » (42). *Póntos* et *póros* jouent comme *chaos* et *cosmos* dans l'expérience religieuse que les Grecs avaient de la mer, dont l'espace n'était pas homogène. *Póntos*, c'est encore « le chemin en tant que non tracé à l'avance, le franchissement tenté à travers une région inconnue et hostile, la route à ouvrir là où il n'existe et ne peut exister de route proprement dite » (*ibid.*, p. 152). De sorte que « toute navigation en haute mer, en tant que franchissement du *Póntos*, est une aventure chaque fois renouvelée, une exploration dans un espace vierge, non foulé, sans la moindre trace humaine, un *Póros* qu'il faut ouvrir et retracer sans cesse sur l'étendue liquide comme s'il n'avait encore jamais été frayé » (*ibid.*). À quoi s'ajoute également la route des astres, « qui déterminent les diverses régions de l'espace et les chemins ou les portes de la mer, les *póroi halós*, puisque les astres émergent des eaux à leur lever pour plonger de nouveau en elles » (*ibid.*, p. 145), ainsi que la route aérienne et pneumatique des vents (*ibid.*, p. 153), amènes ou violents, orientant ou mettant en bataille l'espace marin, permettant ou non d'y naviguer. On voit combien Garcia est autorisé à parler de la « folie des flots » (94) dans son *Hymne à la mer!* Une folie qui a tout à voir avec les *pores*, les ouvertures de la peau, du poème et de la pensée que l'écrivain n'a de cesse de protéger et de refermer, pleurant sur la grève en voyant son corps « fermé à ses chaleurs et ses paroles claires/sorties de je ne sais quelle mer » (106). Une folie en rapport direct avec ce qu'on pourrait appeler avec Didier Anzieu (*Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1985) un « moi-peau passoire », dont il faut parer la trop grande perméabilité. Michel Foucault, dans son *Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris, Gallimard, 1972, p. 23), observe dans le même ordre d'idées que, sur le *Narrenschiff* (la « Nef des fous ») qui assure la circulation des fous confiés aux mariniers pour être chassés hors des villes – prisonniers « de la plus libre, de la plus ouverte des routes », solidement enchaînés « à l'infini carrefour » et passagers par excellence, c'est-à-dire prisonniers du passage, toujours « entre deux

devient une demeure qu'à condition de le précipiter et de le maintenir dans l'écartement ou l'écartèlement qu'il est. Les pores permettent ainsi de penser une relation de proximité qui n'exclut pas mais, tout au contraire, implique et appelle l'exposition de chacun et de chaque chose à l'éloignement ou à l'espacement de l'autre : « je suis présent avec ce que me confèrent l'éloignement, la vérité d'outre-mesure, l'entendement de tout mystère » (44), écrit Garcia, sachant que « [t]out geste crée dans la distance » (*ibid.*). Ils matérialisent ce décalage sensible du sensible par quoi le corps est empêché de se refermer sur lui-même absolument et est, par nature, confronté à un écartement ou à cet espacement interne par quoi l'autre se manifeste comme proximité, comme psychisme au sens propre, étymologique, comme « avoir-l'autre-dans-la-peau¹⁰ ». Avoir qui ne possède rien mais qui, au contraire, dépossède, prive de la maîtrise de soi, défait aussi bien la coïncidence du sujet avec lui-même qu'elle interdit d'entrer en conjonction avec l'autre, rend impossible toute « contenance », fait perdre la face au profit de l'épiphanie du « visage ». Diastase de l'identité qui se donne à penser comme altération du même par l'autre ou gestation de l'autre dans le même. D'où, chez Garcia, le besoin impérieux d'« ouvrir sans cesse dans l'instant » (38) ce corps qui tend toujours à vouloir se refermer et se retrancher dans son enceinte de douleur, dans cet « espace étanche » (16) où le poète dit chuter parfois, prisonnier de sa peau comme le moi l'est de ses manies ou de ses manières, pétrifié sur son socle, momifié dans ses « poses qui [l]e tiennent en otage dans [s]on être » (45) et que les pores du poème s'emploient à défaire. Il s'agit de faire corps avec le corps, de « contacte[r] la chair » (37) afin d'en éprouver la vie et l'épaisseur, les pores ouverts sur le monde comme autant de portes sur l'onde par lesquelles le poète peut espérer se faire un corps à la mesure de l'espace, en faire le mètre et le moyen de l'espacement qu'il est lui-même. Corps tout entier dans sa béance et son excrétion – son *excription* dirait Nancy –, l'incarnation se résolvant ici dans la sécrétion de son mystère, dans l'exsudation des liquides en trop ou des humeurs en moins, comme « ce sang [qui] s'efface » (50) à proportion des montées et des coulées d'encre où affleurent, furtivement, les sillons de

terres » –, « le froid, l'humidité. l'instabilité du temps, toutes ces fines gouttelettes d'eau qui pénètrent les canaux et les fibres du corps humain, et lui font perdre sa fermeté, prédisposent à la folie ». C'est au climat marin et humide que l'on attribue volontiers, à l'époque classique, l'*humeur* mélancolique. Foucault, « négligeant toute une immense littérature qui irait d'Ophélie à La Lorelei », cite « les grandes analyses mi-anthropologiques, mi-cosmologiques de Heinroth, qui font de la folie comme la manifestation en l'homme d'un élément obscur et aquatique, sombre désordre, chaos mouvant, germe et mort de toutes choses, qui s'oppose à la stabilité lumineuse et adulte de l'esprit ».

¹⁰ Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 181.

l'âme, suivant le circuit cyclothymique et convulsif de la folle parole, de ses éruptions et de ses révolutions, de ses spasmes et de ses fantasmes. Tamis de viande éclore, décroît, éclatée, le corps du poète apparaît comme une bure de peau brûlée qu'il lui faut apprendre à revêtir suivant sa persistance à être en chair, malgré l'hémorragie qui la ronge et qui la fait se vider de soi. Corps raviné, ravagé, ouvert en tranchées comme le champ de bataille qu'il est, vidé de sa vie et de son vin, plein de sa vanité; corps écoutant de tous ses pores, s'égouttant par les écoutilles et les ouvertures du sang qui afflue et reflue sous le sens. Que disent et que visent les pores du poème si ce n'est la tentative d'ajuster son corps à la peau de l'espace, à la paroi du monde qui le borde sans bruit, « afin de protéger ce qui bat en silence » (11)?

Le poème est une peau jetée dans la matière du souffle comme un linge ou un vêtement sur une nudité blessée – « une peau si fine sur le monde qu'elle tient en échec le feu/s'inscrivant comme un don du soleil au cratère de sa blessure¹¹ » –, un verbe écorché « découvrant le monde jusqu'à l'os » (80), une âme en miettes qui « s'égrène comme une herbe à rosaire » (53), éparpillée dans la douleur du temps d'ici et la pâte épaisse des corps d'en bas, abattus et fourbus sous le feu de la foudre qui fait son chemin de soufre dans la chair en souffrance, tuméfiée. C'est une robe ou un manteau de chair et de chuintements livré à la petite vérole de la parole, là où « les forces font des trous », là où « la rage est telle qu'elle passe » (39). Chargé d'épouser le mouvement de migration des mots dans l'épaisseur la plus mince – jusqu'à « au fin fond des surfaces » (37) –, le poème réitère obstinément l'obligation de vivre à fleur de peau, à même le monde, le corps « ouvert/aux ultrasons de l'âme » (115), rappelant qu'il n'y a de sens communicable – qu'il n'y a de sens à communiquer – qu'à faire fond sur la chair, membres et membranes; membranes dont l'écriture cherche à faire un tympan, oreille et tambour battant, simultanément, afin d'être en mesure de filtrer le « chaos des quantités » (35), comme Ulysse le chant des Sirènes. L'ouverture des pores se donne ainsi comme un remède au ciel scellé et à l'horizon bouché: ils permettent d'ouvrir ici ce qui se refuse et se clôt au loin. Des pores pour livrer passage à la mort, pour que mort et vie se touchent dans un même corps. Des pores pour donner à la parole le pouvoir de respirer, pour munir le monde de centaines de petites bouches ou embouchures quand les mots eux-mêmes ne suffisent plus à dire et dessiner les routes du sens en déroute. Des pores comme autant de petites poignées de vent, comme autant de « points

¹¹ Jacques Dupin, *L'embrasure*. Paris, Gallimard, 1971, p. 196.

d'orgue » (37) à tâter : points de contact secrets mêlant les bordures et faisant déborder les bords du dedans au dehors, les versant l'un dans l'autre, au point où « dehors les choses ont l'intérieur du monde » (43). Quelque chose comme l'enjambement répété de la bouche sur la peau, là où la parole ne parle plus mais perle en sueurs et en suées. Des pores comme autant d'ellipses et de raccourcis – fosses, fossés, fossettes – vers la sensation, dessouchant le souffle terré ou enterré sous le derme, donnant à voir le maillage du vent comme une sorte de braille en creux, le corps n'étant plus qu'une dentelle de viande vive, sonore. Les pores sont ces portes par où l'on est emporté, déporté par tout ce qui passe d'un corps à l'autre, d'un monde à l'autre – la parole, au premier chef. Ce par quoi le poème s'écoule de toutes parts, refusant de refermer la faille d'où jaillit le sens et s'épanche le sang, faisant bâiller la chair sur son envers sans endroit. Ainsi la poésie de Garcia tient-elle par ses vides et ses nœuds d'air, comme pour rappeler que la parole, comme l'existence, ne tient qu'à un fil – à ce « fil du vent » (41) qui fait de nous des fils et des filles de la voix, qui fait du poète une marionnette aux doigts d'air dur et à la langue sèche; ce vent dont « nous devons désormais nous acquitter [...] afin que le feu prenne au fond de nos paroles/et que nos corps se rouvrent à la moindre clarté » (183). Soupapes du corps et soupentes de l'âme, les pores dessinent la cartographie d'une altérité rentrée, dressent le cadastre des allées et venues de l'esprit tapi sous l'air du temps, enregistrent ses empreintes et collectionnent ses traces, marquent les lieux de passages par où le sensible se creuse et fait peau neuve. Les pores sont à la peau ce que l'écho est à la voix, ce frémissement ou cette réverbération qui ouvre et introduit le corps à sa propre étrangeté, ce laps où affleure un passé pré-originel et anarchique, dia-chronique, dont Lévinas dit bien qu'il est infranchissable, irrécupérable pour la mémoire comme pour l'histoire, rebelle à toute synthèse du simultané. Qu'à cela ne tienne, Garcia, jouant de la langue et de sa temporalité désaccordée, paradoxale, folle, s'insinue « jusqu'au jusque du temps » (37) qu'il fait s'effondrer sur lui-même en adossant la limite à la limite, comme l'écrivain « [s']assemble à partir de [s]es mains » (43) ou comme la vague s'adosse à la vague pour que se brise l'eau de la mer qu'elle fait, défait et refait *presque* simultanément, suivant ce mouvement de sédimentation active de l'esprit dans la langue que le poète fait s'arc-bouter en une levée d'intensité où le même fait avalanche jusqu'à « ce vide qui [l]e comble à la vitesse de la vie » (35) et le dessaisit vers l'autre à force d'étreinte et de contorsions: « je plonge hors moi et je suis le remous, et je suis mon objet de regard, mon fief

et ma propre montée » (42). *Presque* simultanément, c'est-à-dire avec un léger décalage, soit le temps que le temps met à s'amonceler dans l'espace et dans les corps, qui est aussi le temps de la pensée – « qu'est-ce que penser sinon s'accumuler, se faire monticule pour plaire à la grandeur » (35) –, celui que mesure le « petit suspens de *décélération*, qui avertit dans les ascenseurs de la proximité de l'étage, fait bouger le cœur » en prévision de « l'ouverture non pas prématurée, non pas néoténique, mais toujours *un peu en retard*, angoissante et silencieuse de la porte sur la lumière de l'étage¹² » ; « le temps [pour l'esprit, pour le souffle] de franchir la matière » (68); le temps, pour l'image, de traverser la mort – la métamorphose –, de franchir « le bruit rouillé du torrent¹³ », « l'espace accumulé entre deux roses » (184); le temps humain, « ce mixte de poussée et de retour, de bondissement au-dessus des vagues et d'ancrage au fond de la mer, d'événement et de répétition, de morsure et de remords, de jadis et de maintenant¹⁴ » qui scande toute la poésie de Garcia, dont le vers s'arme et se charge à proportion de l'imminence de sa chute – « Je coupe net avec mes jambes, je combats mon combat » (41) –, redoublant le roulis de la mer comme « synchronie-qui-se-perd¹⁵ », tout entier tendu vers ce « point extatique de dislocation » cet « *augmentum* [...] qui suspend le suspens¹⁶ » à la faveur de cet entre-deux temps qu'Agamben identifie au temps messianique comme reste, restance et résistance¹⁷; le temps précédant ou suivant l'instant où « l'air et l'eau durcissent d'un seul coup » (74) dans la vague à son faite comme un qui « [s]e hausse dans [s]es épaules » (37) – d'un seul coup cassent et passent l'un dans l'autre comme la main droite dans la main gauche à l'extrême frontière du toucher; là où « [p]oint maximum de la tuméfaction [et] vide de la détumescence entrent en contact, s'échangent¹⁸ » comme l'eau dans la larme et la larme dans l'âme; comme l'amour dans l'amant et l'amant dans l'amante; comme le poème s'absorbe en ses pores, « trembla[nt] de mémoire à même [s]es racines » (14).

¹² Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 238-9. C'est Quignard qui souligne.

¹³ Jacques Dupin, *op. cit.*, p. 35.

¹⁴ Pascal Quignard, *Abîmes*, Paris, Grasset, 2002, p. 32-3.

¹⁵ Pascal Quignard, *Sur le jadis*, Paris, Gallimard, 2002, p. 69.

¹⁶ Pascal Quignard, *Vie secrète*, *op. cit.*, p. 455.

¹⁷ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, Paris, Rivages, 2004.

¹⁸ Pascal Quignard, *Vie secrète*, *op. cit.*, p. 238.

Le culte de la plaie

Marque de la seule présence constante : la blessure.

Saint-Denys Garneau

Par la plaie s'échappe le sens, goutte à goutte...

Jean-Luc Nancy

Mais il arrive aussi que, « pour y voir clair » (30), l'on ait à « pousse[r] l'art jusqu'à la plaie » (54), qui est comme la mue ou le mûrissement des pores, leur buissonnement sanglant et dur, l'espacement de l'espacement qu'ils sont déjà, là où il est requis de creuser de nouvelles canalisations, d'écarter les lèvres de la peau puis d'en fondre les énergies, d'ajouter la sueur et le sang afin d'ouvrir le corps à de nouvelles alchimies : « quelle santé sous l'écorce/et que de place dans les plaies » (50), affirme le poète, qui imagine un peu plus loin des « blessures noires de santé » (89), ayant laissé derrière lui « le poids de la parole comme s'il s'agissait d'une plaie de naissance » (138). Le poème plonge la parole dans le puits rougi de la plaie comme dans les eaux amères d'un baptême brusque et violent, n'ouvrant le regard sur ces « mondes sous-jacents » (201) qu'évoque Garcia dans *De la lumière et de l'instant* qu'en touchant dans le même geste et le même temps à la fermeture de cette peau qu'on peut si difficilement distendre ou étendre, qu'on ne peut certaines fois qu'aérer, trouser ou percer. Ouverture qui fait la touche et la durée, fait durer la touche et toucher la durée, le durillon du temps s'immisçant dans la chair comme l'écharde de fièvre qui darde le derme des doigts de l'écrivain. Le poème est ce lieu qui fait lien depuis la lie et la sanie de ses plaies, ce corps qui s'agrège autour de ses failles et de la folie qui le font s'effiler sans fin, du soir au matin. Il touche à ce qui dans le sang interrompt le sens en le faisant se casser sous le ressac et la charge de l'insensé, « dénombre [...] selon ce qui est nu » (60), effleure ce qui le fait ployer sous le poids de l'impensé, c'est-à-dire de « l'impensable ». Il est le corps nu de la parole neuve, l'espoir et la chance pour l'âme veuve de faire entendre sa voix.

L'étoilement

*Aucune étoile ne guidant, il faut suivre
fermement l'étoile absente du langage.*

Pascal Quignard

Comment, par ailleurs, ne pas voir dans la plaie *l'étoilement* de tous les pores, quand l'étoile, omniprésente dans l'œuvre de Garcia, s'associe à « l'acuité du vide » (184) que n'auront cessé de creuser ces derniers jusqu'à cette vue soudaine qui fait le savoir saisissant du poème, ainsi que le titre, *Vision fugitive*, l'explique en toutes lettres? « Je sais ce que l'étoile a d'intime dans l'eau/ce que notre mémoire a de vif en s'ouvrant/et combien de saisons nous sont pourtant permises » (20), écrit le poète dans *Alchimie du corps*, affirmant parallèlement dans le poème suivant : « d'un seul coup de vent l'étincelle est rendue/d'une seule volée l'univers doit s'ouvrir/et les mondes mouler ce qui reste de libre » (21).

L'étoile : la cheville dialectique par excellence. Temps où s'étincellent toutes les oppositions. Lieu subtil et décisif, couteau de la balance. Temps et lieu de l'extension qui se fait intensité, de *l'étalement* [...] qui se fait *étoilement*. Nœud dynamique, point de caption, fêlure articulante, œil du cyclone »¹⁹,

écrit Georges Didi-Huberman, qui voit dans l'astre une sorte de « lieu "fractal", en ce sens que des fractures y font tout un monde²⁰ », font d'un déboîtement entre deux surfaces un accès de la chair au visible, un excès de la peau sur la vue qu'il *sature*, au sens que donne à ce mot le philosophe Jean-Luc Marion²¹, pour décrire un phénomène qui apparaît à la mesure de son retrait. Car c'est bien toujours d'un retrait ou d'une retraite qu'il s'agit – ce retrait dont Derrida faisait entendre la rature jusque dans le mot de *littérature*, au sens où, littéralement, latéralement, inévitablement, l'écriture rature, perdure dans sa nature, qui est de tout rayer et d'enrayer –, d'une réserve et d'une ressource dans la distance, qui fait de l'étoile un nœud

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *L'Étoilement. Conversation avec Hantai*, Paris, Minuit, 1998, p. 86.

²⁰ *Ibid.*, p. 54. À la vision linéaire, causale, Pierre-Yves Bourdil (*Les autres mondes. Philosophie de l'imaginaire*, Paris, Flammarion, 1999, p. 14) oppose de la même façon qu'« [u]n monde se modifie plutôt en étoile, selon des réseaux complexes impliquant un nombre exponentiel de circonstances pas toujours harmoniques entre elles ». On pense également, bien sûr, à tout ce que Deleuze et Guattari (« Introduction : rhizome », chap. I de *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980) ont tenté de penser sous la figure du rhizome, qui « procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre » (p. 32). Les principes de connexion et d'hétérogénéité, de multiplicité et de rupture assignifiante qui le définissent sont ceux-là même qu'il s'agit ici d'appréhender sous le motif des pores du poème comme « microfentes » « permettant de faire éclater les strates, de rompre les racines et d'opérer les connexions nouvelles » (p. 23).

²¹ Jean-Luc Marion, *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris, PUF, 2001.

fondamental du sacré. C'est aussi « une façon d'*enkyster un temps*²² ». L'étoilement serait en effet la « mémoire du nœud », les étoiles des « stoppages, c'est-à-dire des procédures textiles destinées à donner une permanence – une suspension infinie – à des bords qui se déchirent et, plus fondamentalement, à *faire durer les déchirures* en tant que telles²³ », afin de « produire, aux endroits de fêlure, des marques critiques²⁴ ». N'est-ce pas tout le sens de l'œuvre de Garcia : « faire durer les déchirures », afin de faire échec à la volonté de suture, lui qui demande à ce que soient salées les plaies du poème (18), sachant bien, comme Bataille, que nous ne communiquons jamais que par nos blessures? Les pores et les plaies seraient ainsi à la peau ce que les étoiles sont à la toile du ciel : des points d'appel ou des pulsars du sens et du sensible qui matérialisent le jeu poétique de leurs fulgurances et de leurs intermittences. Aussi, pour les Yakoutes, les étoiles sont-elles les fenêtres du monde, des ouvertures ménagées pour l'aération des différentes sphères du ciel, rejoignant ainsi le schème mythico-religieux de l'accession aux cieux par une porte étroite, soit l'interstice entre deux niveaux cosmiques qui ne s'élargit qu'un instant à la petite dimension d'une étoile. Que l'étoile soit l'équivalent céleste et sidéral des pores et de la plaie, c'est ce dont témoigne encore on ne peut plus explicitement l'évocation d'« étoiles à la chair creuse » (204), l'astre ne s'y associant à l'anatomie que pour réaffirmer une nouvelle fois la porosité des mondes. Symbole de l'étreinte de l'esprit et de la matière, du conflit des principes actif et passif, du rythme de leur dynamisme aussi bien que de la tension entre expansion et implosion, l'étoile dont Garcia se dit « le sujet depuis tant de distance » (68), brouille la dialectique du proche et du lointain, qu'elle rend pour le moins *nébuleuse*, inversant les dimensions du haut et du bas, de la terre et du ciel, là où « les étoiles se meuvent sur les herbes/à l'égal des poissons qui parcourent l'azur » (85) et où le cœur contient une « carte du ciel » (59); « lié aux astres les plus clairs » (113), le poète a lui-même « l'aspect d'une comète », « s'étir[ant] en longs soupirs d'étoile filante » (42).

Le dénouement poétique

Dénouer un peu le lien.

Pascal Quignard

²² Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 86.

²³ *Ibid.*, p. 88.

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

Et à mesure que j'écris, c'est fou, une seule envie : défaire. Alors je défaits.

Denise Desautels

Rompre et ressaisir, et ainsi renouer.

Jacques Dupin

« [N]ous ne pouvons vivre que dans l'entrouvert²⁵ », disait René Char, dans l'entre-deux ou l'embrasure qui porte à redéfinir l'habitation poétique en termes de mesure et de dé-mesure, plutôt qu'en termes de maison ou de mesure. Du poète, Jean Carteret disait, dans le même ordre d'idées, qu'il est « l'homme le plus troué du monde²⁶ », ainsi qu'en témoigne ce sang insensé qui ne cesse de s'écouler de lui comme l'eau d'une gourde percée. Aussi vivre en communauté est-ce se découvrir « liés par de communes plaies » (96) comme par autant de chevilles syntaxiques chargées d'exhumer le corps et la nudité de ses articulations sous l'État, de substituer à l'abstraction facho-bureaucratique du *corps d'état* les *états de corps* d'êtres bien concrets, exposant leurs liaisons comme tel, faisant sens par elles-mêmes, ainsi que s'expose le poème en ses pores, ainsi que le corps s'étale et s'étoile à la faveur de ses plaies, livré à sa propre articulation mise à nu comme l'os et le ligament sous la peau et les muscles. C'est une « communauté syntaxique » qu'il s'agit ici de penser avec Payot, une communauté dont le propre est d'être une pure distribution de singularités, qui n'aurait pour toute définition que le simple fait de s'entr'appartenir, de s'entre-tenir et de s'exposer comme être-en-relation sans autre condition d'appartenance que celle qui définit le langage même comme « partage du sensible » (Rancière) – en tous points semblable à celle qu'annonce Agamben dans *La communauté qui vient*:

On pourrait en effet supposer qu'en un certain sens nos existences se tiennent, se déploient, se construisent, mais aussi se partagent, se rencontrent, se confrontent, renvoient les unes aux autres comme des phrases : comme des unités singulières d'articulation du sens qui prennent part à une textualité (et une inter- et une hyper-textualité) à laquelle elles apportent leur irremplaçable contribution, et qui dessine comme un fond sur lequel seul leur singularité se découpe et prend sens²⁷.

²⁵ Cité par Jean-Michel Maulpoix, *Le poète perplexe*, Paris, José Corti, 2002, p. 69.

²⁶ Cité par Michel Camus, *Transpoétique. La main cachée entre poésie et science*. Montréal, Trait d'union, 2002, p. 27.

²⁷ Daniel Payot, *op. cit.*, p. 75-6.

Une communauté qui appelle une politique inédite, transgressive, une politique de résistance, une *politique du poème*²⁸, la seule à même de faire échec au projet totalitaire dont participe l'institution étatique, laquelle ne se fonde pas sur un lien social et fédérateur, qu'elle incarnerait, mais, comme l'ont montré Bataille et Badiou, sur sa dé-liaison qu'elle interdit et que le poème, scissipare, incisif, dissident, ne cesse au contraire de produire et d'encourager. Une communauté que Garcia illustre au plus près sous l'espèce de « virgules qui se forment en îles/traçant sur le papier/leurs propres politiques » (80), se comparant lui-même à un « point virgule » immiscé comme une dent-de-loup « dans la structure de vos phrases-courbettes » (34). Une communauté qui aurait enfin renoncé à chercher l'étoile au-dessus de sa tête, en quête de quelque Élu qui, fatalement, finit toujours par devenir, dût-il s'en défendre et même être venu pour l'empêcher, l'agent et le principe d'une « liaison majeure », idolâtre, hiératique.

À la relation qui se fait religion et se fige en un lien d'airain par volonté de domestiquer le tissu bigarré du réel, la parole poétique oppose un lien aérien, invente une « liaison par absence de liaison²⁹ » (Adorno), un « rendez-vous des relations » (45), un passage ou un passer du sens dans le sensible dont elle fait éprouver la sensation en le mettant en crise plus qu'elle ne le pense ou ne le conceptualise. Au *religare* ou au *relegere* qui inclinent à interpréter la religion dans le sens de l'institution ou de l'institutionnalisation de liaisons majeures, le motif des pores du poème me semble permettre de privilégier une autre étymologie, peu connue, où l'art se découvre une parenté secrète avec le religieux, plus conforme, à tout le moins, avec l'idée d'une liaison mineure. Le mot *religio*, selon Roger Caillois, se rapporterait effectivement aux *nœuds de paille*³⁰ employés, à l'époque de l'antiquité romaine, pour relier les poutres et les madriers des ponts, sous le regard attentif du *pontife* (du latin *pontifex*, « faiseur de ponts ») qui, du fait de sa familiarité avec les puissances d'outre-monde, était le seul habilité à présider sans danger à cet acte de transgression : réunir, au moyen d'un pont, deux rives que les dieux avaient eux-mêmes disjointes par un infranchissable fossé, et qu'il était donc risqué de vouloir traverser. Presque

²⁸ Cf. « L'espace logopolitain », chap. 3, 1^{ère} partie de la présente thèse.

²⁹ Cité par Daniel Payot, *op. cit.*, p. 82.

³⁰ Voir « Une vieille histoire de nœuds de paille », in « Religions, ponts et pontifes », chap. 6 de Guy Ménard, *Petit traité de la vraie religion. À l'usage de ceux et celles qui souhaitent comprendre un peu mieux le vingt et unième siècle*, Montréal, Liber, 1999.

invisible sous le massif du pont dont la religion aura fait son emblème ou son symbole, un joint de chaume rappelle la précarité sur laquelle repose le geste de lier, occupant à l'égard du pont une fonction similaire aux pores du poème pour en faire ce « quelque chose d'édifié et de rompu à la fois », cette « maison ouverte, inaccessible, / Que le feu construit et maintient », telle que l' imagine Jacques Dupin³¹. Si relire c'est lire autrement, entreprendre de relire Garcia exigeait de dé-lire le religieux qui lui est si intimement attaché, le délier du lierre liturgique, de l'autel et des ponts de pierre pour le rendre à ce qui, en lui, antérieurement au dogme et à la *doxa*, procède du *poïen*, du faire poétique, conformément à la parole biblique qui pose le Verbe au principe de la création (création plutôt que Création, puisque la liaison mineure ne saurait se concevoir autrement que sous la ou le minuscule).

À l'au-delà du monde la parole poétique substitue ainsi le monde de l'en deçà ou de l'en dessous, dont Jacques Brault³² a bien montré qu'il est la demeure et le demeurer de l'admirable, sa durée et son endurance. Mais plutôt que d'antagonisme ou d'antithèse, c'est de tension et de polarisation qu'il vaut mieux parler. La matière poreuse du poème déborde en effet l'alternative un peu simpliste ou même caricaturale entre une liaison absolue et une absolue déliaison. Au dénouement romanesque ou théâtral, qui marque le moment d'achèvement de l'histoire, consacre sa fin dans la dissolution des tensions et le retour à l'ordre sur lequel, tout le long de son cours cahoteux, elle se sera alignée comme sur son horizon, il faut opposer un *dénouement poétique*, qui ne termine et ne détermine rien mais, tout au contraire, avive les antinomies et les contradictions, diffère indéfiniment le désir et l'instant de sa conclusion, consacre sans le sacrifier son inachèvement, dérègle le mécanisme téléologique de l'anticipation, refuse les facilités de la résorption de son altérité constitutive dans les limites d'une circonscription stable ou dans l'assiette d'une définition paisible qui viendrait prévenir le péril de ses énergies, tranquilliser la labilité de ses contours ou réduire à l'Un la pléthore de ses phantasmes et de ses symptômes. Aux figurations arrêtées, le poème préfère l'arête ou la trouée de la défiguration, l'hémorragie à la coagulation. Il dit la nécessité de penser, de créer et d'écrire depuis le retrait de l'articulation schématique du tout qu'entaille ou qu'entame la parole poétique, que creuse et que crève le poème en ses pores, réunissant ailleurs et autrement ce qu'il déchire ici, inlassablement,

³¹ Jacques Dupin, *op. cit.*, p. 73.

³² Jacques Brault, *L'en dessous l'admirable*, Montréal, PUM, 1975.

suivant la passion d'insolidité qui le porte à s'effondrer pour inlassablement se réinventer et renaître de ses bris et de ses débris, comme pour rappeler que rien, en ce monde, n'est assuré, et que la seule félicité qui soit accordée à la nature de notre condition d'êtres finis, mortels, tient toute dans cette « paix dans les brisements » que Michaux entrevoyait à l'horizon du poème. Pores ou plaies, attaches, nœuds ou attelles, l'art et la littérature ont toujours à voir avec le ligament ou la ligature, l'étoilement et l'étalement de leurs déchirures, l'ajour ou l'ajournement de la synthèse ou de la fusion triomphante, le poème n'étant possible qu'à sans cesse recommencer le jeu érotique du contact et de la coupure, de la scission et de la soudure, ne s'assemblant en paysage qu'à partir de « lambeaux d'air » (174) et de « bribes de brume » (109). La reliance n'a ainsi de sens qu'à être lancée, relancée, puis relâchée, jusqu'à l'élancement lancinant d'une parole qui ne s'abîme dans sa chute que pour mieux rebondir et « renouveler le pacte fragile qui maintient l'homme ouvert dans sa division, et lui rend le monde habitable³³ ». Le lien dont il s'agissait ici de penser la fragilité et « l'impureté » ne tient donc, lui-même, à presque rien : une petite brindille, un « feu tout fait de paille et de paroles » (90), une ficelle ou un fibule au bout du bras du poète qui, perplexe, serre les poings sur quelque ramille d'encre rouge grâce à quoi il pourra toujours faire se desserrer les mailles des mots en trop et parvenir enfin à « déchiffe[r] l'écriture du vent/sur les cahiers du jour » (175) – le « vent qui disperse et le vent qui rassemble, l'inintelligible, le vivant³⁴ ». Car, comme Garcia, il faut garder à l'esprit qu'« un mot de trop fait la morale, un mot de moins fait le silence » (36).

³³ Jacques Dupin, *op. cit.*, 135.

³⁴ *Ibid.*, p. 66.

4 – LE CORPS SACRIFIANT

Le savoir du corps

Le théâtre novarinien se présente d'emblée comme un lieu électif où le savoir du corps qui y a trouvé refuge contre le refoulement et l'oubli où on le tient, du soir au matin, peut à nouveau être réactivé et fonder la possibilité d'une connaissance incarnée en lestant les mots, les concepts et les pensées de leur poids de chair : « les mots sont la vraie chair humaine et comme le corps de la pensée : la parole nous est plus intérieure que tous nos organes de dedans. [...] Notre chair physique c'est la terre, mais notre chair spirituelle c'est la parole; elle est l'étoffe, la texture, la tessiture, le tissu, *la matière de notre esprit* » (DP, 16). Car le corps sait souvent bien mieux que la pensée ce qui parle en lui, le fait déparler ou parler à côté, quelles forces obscures le font buter sur un mot ou sur un autre, quelles énergies charrie la chair vêtue de verbe et de feu. C'est lui le physicien qui peut homologuer les « forces qui régissent l'univers et celles qui architecturent le langage » (LC, 118), lui qui est le point de fuite ou le foyer de l'espace qu'il démembré, dilapide et « défait en figures du corps » (LC, 138).

Kénotique, le théâtre novarinien reconduit l'injonction bataillienne prononcée à l'encontre de la pulsion anthropomorphique qu'il s'agit de battre en brèche par la décapitation et la décollation afin de mettre à nu l'animalité de l'homme. Mais il ne s'agit pas non plus de sacrifier ou de diviniser l'animal, puisqu'à cette « anthropoclastie » s'oppose aussi bien l'éloge de « l'anthropophanie ». Le théâtre ne peut toutefois être dit « anthropogène » que si l'homme qui s'y produit ou reproduit s'élève sur les ruines de l'idée anthropocentrique que l'on s'en était faite. Il ne s'agit pas de faire voir l'homme fait, mais l'homme défait puis refait par la parole, saisi dans son apparaître, toujours en cours de façonnement. Il n'est achevé que pour être détruit, là où la création ne se conçoit pas sans la destruction. C'est un théâtre anamorphique ou métamorphique, qui cherche à atteindre « un autre état que le corps humain reconnu » (LC, 18), à faire surgir de la chair de l'imprévisible à défaut d'invisible. La dramaturgie se conçoit ainsi comme un lieu d'insoumission aux images dont on se repaît si facilement et si goulûment, que l'on érige en idoles et que l'on vend ou échange comme une monnaie dont on ne connaît plus bien le cours ni la valeur. Il ne s'agit pas de vendre une image du corps, de le vider de son mystère en l'exposant sous de

fausses lumières, comme on le fait dans les magazines, la télévision ou les publicités, mais de le donner en offrande aux lecteurs et aux spectateurs, d'en matérialiser les pouvoirs, qui vont bien au-delà de ce qu'on veut bien nous faire croire. Il faut, pour cela, le porter à incandescence, en épuiser toutes les possibilités, le « déprésenter » devant tous pour le reconstituer à neuf. Non pas pour en faire un simple figurant, un simple actant ou agent de l'histoire, serviteur de la représentation et des idéologies qui l'enferment dans le déjà vu, le déjà dit, le déjà lu, l'archi-connu, mais pour le mettre *hors de lui*, littéralement, le catapulte au-delà de toutes les attentes, de toutes les prévisions, de tous les scénarios que l'on aurait écrits d'avance pour lui, en pensant qu'il s'y plierait volontiers ; n'est-ce pas son métier ? Défigurer l'homme, c'est le vider jusqu'au langage, l'interroger *in vivo*, anatomie ouverte, déployée, le mettre bas et, de là, lui faire remonter le cours du vivant, jusqu'au grand-père Adam, afin de bien rappeler à tous que la chair est née de terre, que la parole est solidaire du sol et des marées magnétiques qui y affluent et refluent, sans répit.

Le sujet cassé : écriture et démembrement chamanique

Mon hypothèse : le sujet comme multiplicité.
Nietzsche

*Je me suis multiplié pour me sentir, / Pour
me sentir, j'ai eu besoin de tout sentir. / J'ai
débordé, je n'ai rien fait que m'extravaser, /
Je me suis déshabillé, je me suis donné, / Et
il se trouve en chaque coin de mon âme un
autel pour un dieu différent.*

Fernando Pessoa

*I live not in my self, but I become / Portion of
that around me: and to me / High mountains
are a feeling.*

Byron

L'écrivain va au langage comme le chaman va à la grotte, en s'enfonçant dans les entrailles de la terre où il s'agit de mourir à l'enfance et de resurgir avec un vêtement de raucité animale dans les yeux et la voix cassée sous la mue. « Quelque chose est à descendre jusqu'au lieu de la plus grande peur : il faut marcher sur son corps et passer par-dessous soi, traverser la démolition » (*PM*, 116) qui fait le fond de toute apparition. L'écriture

novarinienne fait entendre « le chant de l'homme mort qui a dévoré son corps » (*DA*, 68) après avoir été éventré et dépecé par les esprits animaux pour être remembré à même le monde, réopéré hors du temps « dans une grande fête de sang » (*DA*, 68) où l'initié-aux-bêtes assiste impuissant et comme gisant à sa mise en morceaux et à sa reconstruction en pierres, en son, en fer, et en lumière : on lui sépare les membres avec un crochet en fer, lui racle la peau jusqu'à ce qu'une viande nouvelle bourgeoise, croisse et buissonne autour de ses os lavés et blanchis sous la chaux, lui change les liquides et les viscères, « lui active la circulation des sangs, pénètre à neuf ses vieux circuits » (*TP*, 17), lui introduit des cailloux dans la tête qui lui rongent la langue, le cerveau et les yeux pour se substituer à eux, cependant qu'on lui enseigne à lire les lettres dedans et à « voir son visage à l'envers » (*PM*, 21), qui est « à l'intérieur de [s]oi comme [l]a peau » (*OR*, 90); il arrive aussi qu'on lui transperce le ventre d'une baguette et lui perce le cœur d'une flèche pour le rendre compatissant et plein de sympathie pour les malades et les souffreteux, qu'on lui frotte le visage jusqu'à ce qu'apparaisse une deuxième et même une troisième peau qui ne sera visible qu'aux initiés, qu'on lui insère de l'or dans les yeux afin de lui donner une vue assez puissante et pénétrante pour débusquer l'âme errante où qu'elle se trouve, qu'on lui fortifie la gorge et la voix et lui enseigne le chant en psalmodiant au-dessus de son corps jusqu'à ce qu'il s'enfle et s'irise de lumière, jusqu'à ce qu'on puisse « le voir p'tit à p'tit s'ranimer quand on lui souffle dedans » (*TP*, 20), comme le chaman Mentawei souffle à travers un bambou dans l'oreille de l'apprenti de façon à lui enseigner le langage secret des animaux et des esprits. « Traitements de choc! Barbare, poussée, carbisme » (*TP*, 43) dont on « sort épuisé et plus souple », le corps léger et « ajouré » (*DP*, 77).

C'est à cette épreuve de démembrement que renvoie la « scène de Séparation » (*DV*, 115-116) du *Drame de la vie*, où l'Homme de colonne voit s'ouvrir un « creux béant » au milieu de son corps « coupé en trois » qui se dissipe en gaz et en « sons pariétaux » sous l'effet des rondes des membres de l'assistance et de leur « jet de forces centrifuges » pour renaître plus loin sous les traits de l'Homme de Morceau. L'écrivain met ses pas dans ceux du chaman, « [e]ntre en fraction » (*OR*, 119), traverse des « états de possession, de séparation, de dépossession » (*TP*, 86). C'est un « opéré d'extrême lumière » (*PM*, 34), un « homme au fond charcuté » qui « sort de son ventre une pierre » (*DV*, 278) de pouvoir pour en faire un caillou d'écriture, puisque « [c]elui qui parle, celui écrit, c'est un qui jette ses

mots comme des cailloux divinatoires, comme des dés lancés » (*DP*, 30) *devant la parole* « pour qu'on *entende*, comme on sonde un gouffre par l'écho » (*DP*, 166), qu'on « sache enfin ce qui se passe dedans » (*TP*, 21). Écrivant, nous « enlevons nos corps morceau par morceau » (*SC*, 92) en nous défaisant de « nos oripeaux d'hommes » et en nous déguenillant du dedans jusqu'à cette « chair faite de pierre et bois » (*DV*, 119), cette bure d'écriture qui nous fait être nus, libres de la peau et du sang périssables, prêts à chamaniser avec « l'esprit bien vide et les articulations bien déliées, tout le corps souple et invectif » (*TP*, 44); « un corps qui fonctionne dans l'autre sens » (*TP*, 22), fait « en langues et en temps » (*DA*, 272), le seul à même de supporter le soleil, le vent et les intempéries auxquels nous soumet le voyage chamanique dans l'univers parallèle du langage, là où on « ne parvient plus à se déplacer qu'en pensée » (*TP*, 68), par voyages respirés, afin d'aller « réparer les vivants » (*DV*, 302).

Comme ce chaman canadien du lac Baker dont l'autoportrait¹ nous fait voir les organes et le squelette, le poète a la peau transparente; son corps c'est « son corps-dedans », son « corps profond, du dessous sans nom » (*TP*, 23). Écriture et chamanisme s'unissent dans la lutte qu'ils mènent de conserve « contre la reconstitution de la figure humaine », là où la « médecine des morts » se fait « médecine des langues » (*TP*, 41), puisqu'il s'agit de « [r]éouvrir, réopérer constamment l'écrit » (*TP*, 41), de « se récréer le canal » (*TP*, 30), de « [t]uer, exténuer son corps premier pour trouver l'autre – autre corps, autre respiration, autre économie – qui doit jouer » (*TP*, 20), de « repasser tout au corps révélateur » (*TP*, 138) comme on le dit en photographie de cette bannette d'oubli et de sels argentiques d'où l'on tire les vivants et les morts comme des eaux du Léthé. « Sourcier de chair » (*DV*, 215), « capteur de tout » (*DP*, 63) comme l'acteur avec lequel il se confond depuis l'origine des temps, le chaman « tient captif dans sa main les corps respiratoires, le nœud de souffles ». C'est un « praticien du souffle qui noue et qui défait les langues c'est-à-dire les esprits » (*TP*, 145), un « passe-chair » (*DA*, 218), « un transfiguré qui s'avance, un migrateur, un oiseau pas d'ici, qui dit adieu aux hommes d'en face, un délivré de l'espace, un qui vit dans de l'air plus léger, où fusent mille paroles par seconde sans personne », un « ressuscité » (*TP*, 120-1); un qui « va loin en soi, jusqu'à traverser sa disparition », jusqu'à « presque traverser une mort » (*PM*, 101) en se livrant au « grand écartèlement », menant la course « à travers tout, jusqu'au bout – et même jusqu'où l'homme quitte l'homme » (*DP*, 139-40). Qui ne voit que l'écriture

¹ Voir Piers Vitebsky, *Les chamanes*, Cologne, Evergreen, 2001.

n'a jamais fait que continuer cette geste chamanique par quoi le poète est « transfiguré, transverbé, percé de musique de part en part, transmué, transnudé, en sueur, transverbigéré par tous les sons qu'il pousse, traversant les sexes, travestissant les destructions et prononçant disparition sur disparition » (*TP*, 136), creusé par « la soif de mourir, de se dépouiller et renaître » (*DP*, 86)? Chaman ou acteur, on reconnaît le vrai corps du poète à ce qu'il est toujours « profondément écartelé, intérieurement quadrillé, parfaitement dissocié, asymétrique en profondeur » (*TP*, 142), comme celui de ce sorcier amazulu qui se réveille dans un corps brisé dont une partie éprouve des sensations différentes de l'autre, le corps n'étant plus partout le même.

Écrire, c'est faire retour à ces lieux d'ivresse tournante qu'ouvre le chaman au centre de sa transe, saboter le « ballet mécanique » (*SC*, 133) de la parole automatique en la bousculant et en lui faisant perdre pied, jouer à faire tomber les mots sous le seuil du sens comme le danseur joue avec sa chute, toujours au bord de s'écrouler. Écrire-danser sa « maladie d'esprit » (*TP*, 117) « jusqu'au bout, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus personne dans l'espace » (*TP*, 67), jusqu'à ce « vide que l'homme doit manger » et « où vont mordre tous les grands dépenseurs d'énergie » (*TP*, 143). Pousser devant des ponts poumonés et des passerelles pneumatiques, se forer un « passage parlé » (*DP*, 14) jusqu'à notre « brèche », « où nous attend la joie de disparaître sous toutes les formes » (*DP*, 63) – jusqu'à cette fissure énergétique que le chaman se représente comme une trouée sous le nombril et qui est comme le trou de vidange du sujet, « notre sortie de l'intérieur par l'intérieur » (*PM*, 101). Penser à la transe d'écriture comme à une centrifugeuse égotique, une machine à se défaire de soi et à s'ek-stasier dans son mouvement fugué et sa vrille dansée, par quoi le poète-chaman « se divise à l'infini », se sépare « en animaux, en mille effigies soudaines à l'intérieur d'un corps, comme un totem multiplié » (*TP*, 142), supprimant de soi tout ce qui l'empêchait de se glisser entre les mots et les choses. Le chaman donne ainsi à repenser l'incarnation comme déport et départ, « cet instant où tel corps n'est plus là, ici même où il était », ce moment « où il fait place à la seule béance de l'espacement qu'il est lui-même »², tout entier dans sa bouche, comme ces personnages de Beckett dont le souffle a mangé le visage; sa bouche qui fait la chair se déclore et se décliner en une parole qui laisse bouche-bée, la fait béer sous la crue aïeule des avant-vivants venus d'aval, dévalant le corps du chaman en fumerolles, paroles et

² Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 2000, p. 31.

banderolles. Une incarnation bien au-delà de l'individuation dans les limites et les contours arrêtés d'un corps propre, dont elle passe et déborde la clôture monadologique par saccades et scandées, accès, rapt et ruées. Quelque chose comme une tension pulsative entre le lié et l'épars, une chair écartelée par le jeu antagoniste des forces centrifuges et centripètes qui assaillent la viande humaine et l'astreint à faire le point, à se rapailler ou se rempailler comme celui qui, dans *La chair de l'homme*, « danse pour devenir un seul corps » (CH, 255). Une « localité par attache élastique³ » intriquée à l'espace objectif comme, sur le plan temporel, la scansion à la mesure, *kairos* à *chronos*; une localité disruptive qui fonctionne par sauts et saltations, « découpes » et « scènes renversées » (DP, 83), courts-circuits, contractions, hétérotopies et configurations, gradients et dimensions, niveaux, articulations, charnières et pivots, gravitation, voisinage, champs en intersection, « microphénomènes » et « phénomènes-enveloppes⁴ »; celle que matérialise le corps en transe, à cheval entre deux mondes, dans cet entre-deux ou ce vide perceptif dont parle Castaneda, qui l'assimile à un « suspens dans les ténèbres de la non-perception⁵ », où l'espace-temps en vient à s'effeuiller, la figure et le fond à se déboîter, jusqu'à faire s'entrouvrir le passage – « “Pessah”, le saut pascal » (DP, 86) – que la transe signifie – fait s'ignifier –, ainsi qu'en fait foi son étymologie (de *trans-*, « au-delà de », « à travers », marquant le passage, le changement, du déverbal *transir*, « mourir », « trépasser »), la porte respiratoire dont le derviche tourneur (« celui qui cherche la porte », en persan) guette l'apparition. Ce que dans sa *Phénoménologie de la perception* Merleau-Ponty appelait « l'échappement », au sens où Novarina fait dire à Louis de Funès au sortir de la cellule de son âme que son corps lui « échappe » (DP, 135). Ce que Jean-Luc Nancy appelle « l'é-chéance du sujet : comment il vient en tombant hors de soi »⁶ (comment il vient à tomber « sans connaissance », comme hors de l'être). C'est, en termes chamaniques, « perdre sa forme humaine », que Castaneda compare précisément à une spirale, cette spirale stroboscopique dont la pointe, « qui est *on ne sait d'où*, qui est “personne”⁷ », désigne, aux yeux de Merleau-Ponty, notre « néant central » et actif. Perdre sa

³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 275.

⁴ Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 280.

⁵ Carlos Castaneda, *La force du silence*, Paris, Gallimard, 1988, p. 110.

⁶ Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps suivi d'Extension de l'âme*, Québec, Nota bene, 2004, p. 83.

⁷ Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 317.

forme humaine, c'est-à-dire briser du dedans la coquille lumineuse⁸ qui enferme l'humain de chacun, puisque « tout, sur terre, est enfermé⁹ », que nous sommes clivés, disjoints en deux mondes : « Je contiens un mur, une cloison » (*OR*, 49-50). C'est la barrière de la perception, qui apparaît aux chamans comme un « mur de brouillard » – ce voile de brume dont ne se départit jamais la peinture zen; un mur qui n'apparaît jamais qu'à condition de l'arrêter de tourner, de briser le miroir de l'autocontemplation et de traverser les frontières de l'affectivité, à la faveur de la « descente de l'esprit », qui marque le moment où la perception atteint ses limites. Déplacer son *point d'assemblage*, c'est-à-dire le centre invisible depuis lequel s'assemble la perception – ce que la phénoménologie caractérise sous le nom de « visée intentionnelle » ou « corrélation noético-noématique » – en faisant s'aligner de part et d'autre du « cocon » de l'homme les champs d'énergie (les « émanations », les « forces ») intérieurs et extérieurs qui parcourent la chair et le monde à notre insu. De sorte que nous ne sommes, essentiellement, qu'un point d'assemblage fixé sur une certaine position : « MOI est une position d'équilibre », écrivait Michaux. Le monde que nous percevons comme « réel » n'est en effet rien de plus qu'une description et l'expérience que nous en faisons une mémoire de cette expérience, si bien que nous ne faisons jamais que remémorer, remémorer, remémorer – comme ce journaliste dans *Le jour de la marmotte* dont la vie s'est soudainement arrêtée et contractée en une seule et même journée, indéfiniment répétée et recommencée moyennant quelques variations, à l'image de notre condition que le réalisateur nous jette ici à la figure comme une montre cassée. Effet ou conséquence de la localisation machinale et routinière de ce point d'assemblage sur un endroit spécifique du cocon, que la préoccupation de soi-même et tout le conditionnement socio-culturel contribuent à rigidifier et à pétrifier, l'homme se voit ainsi amputé d'une importante partie de lui-même. Être gauche et terriblement lourd, il est totalement absorbé par son image, éternel témoin de lui-même dissipé par tout le dehors – partout dans le dehors – sans même le savoir : « Tu comprends ça,

⁸ Carlos Castaneda, *Le second anneau de pouvoir*, Paris, Gallimard, 1979, p. 197 : « Les êtres humains ordinaires sont comme des œufs; c'est pourquoi le Nagual les appelait des œufs lumineux. Les sorciers changent non seulement la couleur de leur luminosité mais aussi leur forme. Nous sommes comme des pierres tombales; sauf que nous sommes ronds aux deux bouts ». Comparer avec Gilles Deleuze, *La logique de la sensation*, Paris, Éditions de la différence, t. 1, 1984, p. 33 : « On sait que l'œuf présente justement cet état du corps "avant" la représentation organique : des axes et des vecteurs, des gradients, des zones, des mouvements cinématiques et des tendances dynamiques, par rapport auxquels les formes sont contingentes ou accessoires ».

⁹ Carlos Castaneda, *Le feu du dedans*, Paris, Gallimard, 1985, p. 158.

spectateur? [...] Que tu as tout fait. Et que la plupart des hommes meurent sans savoir que c'est eux qui ont tout fait ce qu'ils ont vu. Comme dit Jean : "L'être et la pensée ne font qu'un" » (TP, 128).

L'initiation chamanique constitue en ce sens un long et pénible déconditionnement mental, chargé de mettre à jour l'arbitraire de ces catégories culturelles qui nous ont enseigné à penser à propos de tout et à entraîner nos yeux à regarder comme nous pensons aux choses que nous regardons. « Nous ne pensons jamais que ce que nous pensons nous cache de ce que nous sommes¹⁰ », disait judicieusement Valéry. C'est cette perte de la « connaissance silencieuse » que met en scène, sur le mode allégorique, le mythe biblique de la chute, ce moment où l'homme, prenant conscience du fait qu'il savait, a perdu de vue ce qu'il savait, acquérant un sens de l'identité qui lui donna l'impression que tout pouvait devenir prévisible et prédictible, c'est-à-dire possédé et maîtrisé – enfermé dans une image ou une idée, abandonnant le monde de la connaissance silencieuse pour celui de la raison raisonnante. Du coup, rien n'était plus « possible », « ouvert » à la nouveauté, parce que tout était toujours déjà « réel », nécessaire, chosifié, nommé, in-formé, anticipé avant même d'être vécu, expérimenté, éprouvé. C'est à cette « destruction de l'expérience » que vise à parer l'interruption du « dialogue intérieur » au moyen de la méditation ou du poème, dont Barthes parle comme d'une « immense pratique destinée à *arrêter le langage*, à casser cette sorte de radiophonie intérieure qui émet continûment en nous, jusque dans notre sommeil [...], à vider, à stupéfier, à assécher le bavardage incoercible de l'âme », le *satori* ou l'illumination n'étant que la « suspension panique du langage, le blanc qui efface en nous le règne des Codes, la cassure de cette récitation intérieure qui constitue notre personne »¹¹. Don Juan, le maître de Castaneda, dit ainsi se *traquer* par le biais de poèmes, qu'il associe à des « éclaireurs » que l'écrivain envoie devant comme des coureurs en tête, afin de sonder nos limites perceptuelles¹². N'est-ce pas tout le « sens » et la force de la parole novarinienne: introduire une coupe ou une coupure dans la continuité perceptive de ce monde par son épaisseur matérielle et sa poussée germinative, scissipare; démanteler la structure parlée du monde connu pour le remplacer par une autre manière de comprendre la réalité; « stopper-le-monde », comme dit le chaman, permettre au lecteur de traquer ses habitudes mentales en

¹⁰ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, 1978. p. 39.

¹¹ Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970, p. 97.

¹² Carlos Castaneda, *La force du silence*, op. cit., p. 120-2.

s'attaquant à la racine même du sens pour éviter que la parole ne s'y enferme dans la répétition et ne se mue en « machine à dire la suite », en proie à ces « programmes » qu'évoque David Bohm, désignant par là la tendance qu'a la pensée à s'autodissimuler sous des significations toutes faites et des idées prêtes à porter (« *That is the whole problem – that thought tends to conceal itself [...]*¹³ »); et ceci souvent jusqu'à donner – c'est là sa monstruosité et sa perversité – à ces « programmes » qui régissent aveuglement notre activité perceptive l'apparence même de la spontanéité¹⁴, les faisant ainsi disparaître sous une espèce d'invisibilité normative (celle où s'évanouit la « lettre volée » du conte d'Edgar Poe).

C'est cette brèche de la perception qu'enregistre et produit simultanément l'écriture par fragments de Novarina, qui sont comme autant de blocs d'intensité et de maximums contractés, autant de coups de foudre et de salves de lumière; autant de haïkus quantiques, d'éclairs de mémoire non structurés, de « petites parcelles millimétriques de électriques zigzags petits-petits » (*DA*, 301), comme ces clichés photo-peinturés de l'activité de penser que Miró saisit prestement sous son pinceau, pour en épingler les liens et les connexions synaptiques en flèches glissées, pulsars colorés, glyphes-cerbères et oiseaux-tonnerre; autant de stases et de stations du point d'assemblage, dont il s'agit de reconstituer le parcours le long de la ligne décérébrée du dis-cours, seule forme sous laquelle le cours de l'intermittence – l'intermittence qui a cours, incessamment, et dont on sait, depuis Proust, qu'elle règle le cœur et la mémoire – peut venir à (trans)paraître. Toute la difficulté à se souvenir de « l'autre moi » – à franchir le miroir qui cloisonne le moi et la mémoire –, confie ainsi Castaneda, tient en réalité à la difficulté de traduire le souvenir de ce qui a été perçu en état de conscience accrue sur le plan subréel et continu du discours linéaire. D'où ces soulèvements et ces levées d'intensité qui travaillent la parole novarinienne et font irruption à la manière de ces souvenirs occasionnels qui surviennent sans qu'on les appelle, sans que l'on puisse leur trouver une place logique dans le temps ou dans le langage, un vide dans le continuum de notre existence auquel il serait possible de les faire correspondre, comme si on avait « jeté de

¹³ David Bohm, *Unfolding meaning. A weekend of dialogue with David Bohm*, London/NY, Arc Paperbacks, 1985, p. 108. Il faut corriger le fragment d'Héraclite, selon lequel « la nature aime à se voiler », et le reformuler du point de vue de la pensée, puisque c'est elle et rien qu'elle qui « aime à se voiler la nature » – à se voiler le fait qu'elle aime à se voiler la nature en lui attribuant, par anthropomorphisation, une propension à la dissimulation dont elle est en réalité la seule responsable.

¹⁴ *Ibid.*, p. 113: « There are all sorts of clever ways in which the programs conceal themselves as the non-program ».

la vitesse dans quelque chose qui ne le supportait pas »¹⁵. Des souvenirs que gomme fatalement chaque déplacement du point d'assemblage d'un état de conscience à un autre mais qui ne sont oubliés que pour refaire surface à la faveur d'un *point de rupture*, et jouer alors le rôle « d'avant-postes rationnels »¹⁶, d'où il devient possible de s'élancer vers l'immensité incommensurable de l'autre moi. « Rupture instauratrice » ou « faille fondatrice » que le chaman désigne sous l'appellation éminemment poétique d'« ouvrier »¹⁷ – « Ouvrir, là est l'acte poétique » (*DP*, 133) –, à partir duquel chaque événement évoqué est réellement revécu et non plus simplement remémoré. De sorte qu'on ne sait plus très bien si c'est le monde – son éruption continue, son irruption continuée – qui entraîne la chair dans son sillage de démolition, ou si c'est le démembrement et le morcellement du corps humain qui le happe dans son champ de gravitation et de disruption, sachant que « tout peut être pulvérisé à partir du point humain » (*PM*, 36). Écriture dansée agonique de la transe, qui fait « s'écraser ma mort par ma propre pesanteur en sautant » (*CH*, 283), qui fait s'effondrer la fatigue sur elle-même au sens où Novarina parle d'« [u]tiliser la fatigue, le dernier sursaut, usque la tête tombe sur le feuillet » (*TP*, 34). Parce qu'on n'écrit jamais qu'avec l'énergie du désespoir et la lumière du dernier soir, qu'on ne va vraiment dans l'espace et le temps qu'à condition d'aller jusqu'au bout de son souffle et de son sang, là où paraît la petite maison d'haleine du poème, qui vacille sur son socle d'air et de sueur balbutiée comme une petite hutte de brume en équilibre sur la dune ailée de la langue blême.

Défaire le corps monologique

Mais le corps novarinien ne rend pas seulement lisible dans son démembrement et ses membres épars l'échec de la conception monadologique et solipsiste du moi. Il dit aussi bien l'impossibilité d'identifier cet éclatement de la représentation du corps et du sujet à un unique système de représentation ou à une seule tradition. Contrairement à ce qu'affirme Jean-Pierre Vidal¹⁸, il est non seulement possible d'imaginer le texte de Novarina surgir d'une autre tradition religieuse que le christianisme, mais il est capital, pour bien prendre toute la mesure et la portée de cette écriture atypique, éminemment transgressive, de se rendre sensible à

¹⁵ René Char, *Le nu perdu*, Paris, Gallimard, 1978, p. 152.

¹⁶ Carlos Castaneda, *Le Don de l'Aigle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 255.

¹⁷ Carlos Castaneda, *Le voyage définitif*, Paris, Du Rocher, 2000, p. 181-2.

¹⁸ Jean-Pierre Vidal, « L'apocalypse en chantant », dans Nicolas Tremblay (dir.), *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*. Montréal, XYZ, 2005, p. 117-23, p. 118.

l'exigence d'hybridation qui en constitue le principal moteur. On a beaucoup glosé – et avec raison – sur la prégnance de la culture biblique qui se voit recyclée dans l'œuvre sous toutes les formes et de mille manières. Mais il ne suffit pas d'observer que l'utilisation mythopoïétique que l'écrivain fait du fonds judéo-chrétien lui permet d'opérer un double renversement parodique, en faisant se déconstruire mutuellement les systèmes de représentation laïque et théologique. Il faut aller plus loin et repérer, au-delà des références historiques qui sont explicitement convoquées par le texte, tout un ensemble d'emprunts et d'allusions plus ou moins voilés à d'autres traditions, qui exigent d'élargir le spectre d'analyse et de penser en termes de « xénomytologie » et de « trans-iconographie ». Si j'ai forgé le concept de « hiéroglyphes », c'est précisément pour rendre compte de cette disruption dans l'ordre et les procédures plus traditionnelles de la référenciation, de l'ouverture d'un bassin ou d'une constellation sémantique donné(e) aux aléas de la dissémination, de cette propension dont témoigne la littérature moderne et contemporaine à emprunter et à croiser une multitude d'éléments mythographiques sans s'assujettir ni s'astreindre à la logique des généalogies et des filiations. Aussi n'est-ce pas tant ou, du moins, pas seulement le corps physique qui se voit démembré par l'écriture novarinienne, que la prétention ou la possibilité de rapporter cette opération de démembrement à un schème mythologique ou théologique précis ou privilégié. Sous le dogme chrétien du « corps subtil » ou du « corps de gloire » qui s'y donne à lire de façon manifeste, se profile ainsi en filigrane aussi bien la « physiologie de l'homme de lumière » du mazdéisme que le corps chamanique ou le corps taoïste. Si le schème ou le mytheme du démembrement chamanique me paraît toutefois pouvoir faire office de paradigme, c'est qu'il apparaît d'emblée répondre aux exigences de cette « hétérologie » par quoi Bataille entendait faire justice à l'exigence d'une pensée plurielle, qui ne conçoit la représentation du corps et le corps de la représentation que dans la perspective athéologique d'une incarnation tous azimuts. C'est donc le corps monothéiste et monologique qui se voit démembré pour être remembré à partir d'éléments disparates empruntés aussi bien au bouddhisme qu'au christianisme, à l'hindouisme aussi bien qu'au judaïsme. Ce qui est ainsi produit est un corps chimérique, une sorte de collage cubiste des différents états de corps possibles, une mosaïque métempysychique où le corps constitue le lieu d'une totalisation paradoxale de ses différentes possibilités d'incarnation fragmentées et disséminées dans les divers régimes théologiques ou mythologiques de

représentation des religions. Il s'agit ni plus ni moins de dégager et de libérer l'apparaître qu'implique l'incarnation des interdits ou des limitations imposées par les religions. De retrouver, sous le règne des dogmes et des codes qui ont pour effet et pour fonction d'incarcérer le corps, de le contenir dans les limites de ce qui est acceptable au regard de tel système de croyance ou de tel credo social, les formes transculturelles de ces mouvements psychiques et corporels qu'Aby Warburg nommait *Pathosformeln*, « formules de pathos ».

On comprend, dans cette optique, que la danse et la transe occupent une place fondamentale, centrale dans la poétique et l'esthétique novariniennes. La danse telle que l'entend le dramaturge n'est pas seulement, suivant la veine mallarméenne, le moteur privilégié de l'acte de dépersonnalisation, elle ne consiste pas seulement à devenir l'autre, à se perdre comme personne dans l'espace embrassé par le mouvement de se jeter en avant; c'est plus encore qu'être hors des choses et hors des cadres traditionnels qui structurent habituellement notre entente et notre perception des lieux investis par l'unité diffractée d'un corps dansant. La danse et la transe sont aussi cela, certes, et Novarina l'affirme en toutes lettres. Mais ce que l'interprétation tend ici à limiter au plan synchronique doit être élargi au plan diachronique. Si la danse doit être, comme l'écrit Valéry dans sa *Philosophie de la danse*, « l'acte pur des métamorphoses¹⁹ », si cet « *Un veut jouer à Tout* », au sens où Novarina dira lui-même de l'acteur qu'il doit être le « capteur de tout », cela ne doit pas s'entendre seulement par rapport à l'ipséité du danseur, mais par rapport au corpus des représentations culturelles qu'il charrie avec lui. L'acteur novarinien n'est pas seulement un « désadhérent profond » au regard de l'unité de sa personne, il l'est aussi et peut-être même plus fondamentalement au regard des clivages que lui imposent sa généalogie, son histoire et sa culture. Il ne se contente pas de « remédier à son identité par le nombre de ses actes²⁰ », comme l'affirme par ailleurs Valéry à propos de Mallarmé, mais par le nombre et la nature de ses emprunts à d'autres cultures et à d'autres mythologies, à d'autres religions et à d'autres traditions, à d'autres répertoires physiographiques, à d'autres matrices chorégraphiques. Être dans le mouvement ce n'est pas seulement être hors des choses, mais hors des cadres institués par le temps et les coutumes. Le danseur, en ce sens, produit peut-être moins une « forme du temps », qu'il ne fait l'épreuve du temps des formes. Un temps qui, à l'ordre chronologique

¹⁹ Cité par Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, Paris, Minuit, 2006, p. 25.

²⁰ *Ibid.*

de la succession et de l'enchaînement des figures dans l'espace déployé devant au rythme de la musique et des pas, oppose le désordre anachronique des formes d'incarnation vécues à travers les âges et les cultures. De sorte que ce qui est capté dans l'instant par le corps dans son mouvement dansé ce n'est pas simplement, aussi rare et exceptionnel qu'en soit par ailleurs le spectacle, la constellation des rapports synchroniques entre l'aire, la lumière, les pas et le rythme, mais toute une masse d'états de corps qui s'enlèvent sur la profondeur ou l'abîme presque insondable d'un fond transculturel, surgissant comme des blocs de temps compacts ouvrant et ravageant la chair sous une véritable crue de mémoire. Il ne s'agit pas, autrement dit, de seulement faire apparaître la profondeur *spatiale* que les conditions scéniques et chorégraphiques permettent de matérialiser dans l'ordre du visible en laissant être l'arrière-fond, l'absence et le silence, mais de faire apparaître la profondeur *temporelle* qui joue invisiblement sous elle, qui la porte, l'emporte et la transporte au gré des réminiscences dont « souffre » le corps soudain engagé dans le carrousel de l'histoire universelle des sensations et des perceptions. Si le corps de l'acteur peut être assimilé par Novarina à une « scène », ce n'est pas simplement au sens où l'ampleur et la qualité de ses gestes opèrent une découpe dans l'espace mais, plus largement, au sens où il devient un véritable « lieu de mémoire », l'autel sacrificiel d'une vaste récapitulation qui engage l'humanité tout entière. Aux hiérarchies et aux partages abstraits, académiques que dénonçait Nietzsche en son temps en déplorant la séparation théorique des différents territoires artistiques, l'art théâtral et chorégraphique de Novarina me semble opposer, à l'exemple du philosophe allemand, l'authentique trajectoire des arts dionysiaques dont la démesure, si caractéristique, appelle la transgression des frontières historiques et culturelles. Celle qui permettait à l'auteur des *Fragments posthumes* de citer et d'amalgamer, pêle-mêle, les processions de la Passion, les danseurs de la Saint-Guy ou de la Saint-Jean, les possédés, les danseurs de tarentelles aussi bien que les danses populaires du théâtre espagnol. Celle qui permet à Novarina de mêler le théâtre traditionnel aux masques et aux voilures du nô, les acteurs de théâtre aux acteurs de cinéma, les secrets de la kabbale au christianisme, les intuitions du chamanisme et de la magie aux visions de la nouvelle physique et à la magie. Au final, le monde nous est rendu un peu plus neuf d'avoir ainsi été repensé et réécrit de fond en comble, à partir des fulgurances et des impressions du corps conducteur.

ABRÉVIATIONS

- CH* *La chair de l'homme*, Paris, P.O.L., 1995.
- DA* *Le discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1987.
- DP* *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999.
- DV* *Le drame de la vie*, Paris, P.O.L., 2003.
- JR* *Le jardin de reconnaissance*, Paris, P.O.L., 1997.
- LC* *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006.
- OR* *L'origine rouge*, Paris, P.O.L., 2000.
- PM* *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991.
- SC* *La scène*, Paris, P.O.L., 2003.
- TP* *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989.

5 – LE CORPS CHIMÉRIQUE

« *Un collage vous parle !* »

Fais monter au jour ce que tu as vu dans ta nuit, afin que cette image agisse en retour sur ceux qui la regardent, de l'extérieur vers l'intérieur.

C. D. Friedrich

Obscurum per obscurius (l'obscur par le plus obscur).

Dicton alchimiste

« Vois-tu, mon enfant, combien il ns faut traverser de corps, combien de chœurs de daimôns, et quelle succession continue et quels cours des astres, afin de nous hâter vers l'Un-et-Seul ».

Hermès à son disciple Tât

Fabrique d'identités

Un homme s'éveille en sursaut dans la baignoire d'une chambre d'hôtel miteuse, complètement amnésique. Découvrant, horrifié, le cadavre d'une femme atrocement mutilée, il se voit bientôt traqué par la police, qui le soupçonne d'avoir commis une série de meurtres sordides, tous plus sadiques les uns que les autres. S'enfonçant dans le labyrinthe de rues et de ruelles d'une mystérieuse Cité perpétuellement plongée dans le noir, John Murdoch se met en quête de sa véritable identité. Son psychiatre, Daniel Poe Schreber (savant collage du prophète, du maître du fantastique et du célèbre patient de Freud), finira par lui révéler l'amère vérité. La Cité-dortoir est, en réalité, un immense laboratoire à ciel ouvert, sous le contrôle d'une communauté télépathique de mutants – « les Étrangers ». Maîtres de l'espace et du temps, ceux-ci forment une seule et même entité transpsychique, sorte de grand individu collectif diffracté en une multitude de voix et de visages dont les noms accusent le caractère fragmentaire : Mr. Hand, Mr. Book, Mr. Wall, Mr Rain... Esprits déchus à la suite de quelque mystérieux drame gnostique, leur race est menacée d'extinction, comme si l'indifférenciation qui les caractérise les condamnait, en retour, à se dissoudre dans le rien: faute de n'avoir aucun rapport à « l'individualité », ils sont privés de la possibilité de se

régénérer. Ils conduisent donc une vaste expérience visant à percer le secret de l'âme humaine, à déterminer ce qui fait de chaque individu un être unique, singulier, espérant ainsi sauver leur race de l'extinction. Disposant du pouvoir de modifier – de « syntoniser » – la réalité à volonté, ils reconfigurent l'environnement au moyen de machines enfouies dans les souterrains de la Cité, qui leur permettent d'unir et de faire converger leurs pouvoirs télépathiques. Chaque jour, à minuit, le temps est arrêté, les citadins, plongés dans le sommeil, le décor, modifié, adapté suivant les nécessités. Au moyen de seringues spécialement conçues à cet effet, on extirpe le contenu mnésique de tout un chacun pour le transplanter d'un cerveau l'autre. Observant les résultats, on tente ainsi de saisir le lien entre mémoire et identité. Veut-on étudier la psyché d'un meurtrier? Il suffit d'assembler, en une seule seringue, une touche d'enfance malheureuse et un soupçon de rébellion juvénile pour couronner le tout du décès tragique des parents. Suffit-il de donner à un homme le profil biographique d'un meurtrier pour qu'il le devienne? Ou sommes-nous plus que la somme de nos souvenirs? Dépouillés de leur passé, hommes et femmes sont ainsi métamorphosés en somnambules, là où ne subsiste plus qu'une identité brouillée, empruntée, cent fois recomposée. Porte-mémoires sans le savoir, collages d'époques, de visages et d'images disparates, ils sont continuellement maintenus dans un rapport d'étrangeté à eux-mêmes, accomplissant les actes de la vie quotidienne suivant les impulsions et les diktats de biographies imaginaires. Ceci jusqu'à ce que John Murdoch, inexplicablement, s'éveille au moment même d'une de ces transplantations mnésiques et mette à jour l'horrible conspiration.

Les liens entre ce film d'Alex Proyas, *Dark City* (1998), et l'œuvre d'Antoine Volodine sont saisissants. À commencer, bien sûr, par cette Cité obscure et labyrinthique, pratiquement identique à celle où erre Dondog, flottant entre la veille et le sommeil et n'ayant, pour toute boussole, qu'une mémoire en lambeaux. Mémoire brouillonne où le rêve, la réalité, l'espace et le temps se confondent, comme dans la tête de John Murdoch. Le décor, dans les deux cas, y est à l'image de l'esprit : en ruines, tout décrépît, le tout s'enlevant sur une toile de fond post-apocalyptique aux accents néo-gothiques. Je pense également aux manifestations étranges de cet « être ténébreux » que la *Biographie comparée de Jorian Murgrave* nomme le « Non-Terrestre ». Animé d'une sourde haine contre la terre, orchestrant ses actions souterraines, clandestines, depuis l'ombre du temps et de l'espace, il apparaît lui

aussi comme une sorte de grand individu collectif, « monstre sans foyer¹ » diffracté en une multitude d'hétéronymes et d'avatars. Les informations amassées par ses biographes, dans l'espoir d'en cerner le mystère et d'en comprendre les mécanismes mentaux par comparaison des diverses versions et interprétations de Jorian Murgrave, se résument à une « sorte de fouillis inquiétant, une mémoire si mal organisée qu'elle en devient inopérante » (*JM*, 49). L'identité biographique, ici aussi, se résume à une « fabrication de visages et de destins » (*JM*, 64), là où les « psychobiologues » jouent eux-mêmes à modifier la mémoire du monstre afin d'y semer la confusion et l'obliger à « fuir le long de ses souvenirs, en les reconnaissant de plus en plus mal », à se « réfugier dans ses rêves » (*JM*, 118) de manière à ce qu'il s'enferme ainsi lui-même dans le labyrinthe formé par l'intrication de ses propres cauchemars à la réalité, devenus indiscernables.

Mais je pense surtout aux manipulations opérées sur la mémoire par les mutants des *Enfers fabuleux*, dans les laboratoires des divers « kolkhozes expérimentaux », afin de percer les « secrets de l'âme somnambule » (*EF*, 593). À Zain Bakhor, alias Aitko Bakhor, débaptisé et rebaptisé en Kirill Koriaguine, physiquement altéré, biographiquement modifié par transfusion de sang et d'identité, la mémoire à l'image du visage : tuméfiée, ravagée. Laisse pour mort à l'orphelinat de Thanmanjee après avoir été sauvagement battu par les matelots du cargo où il s'était embarqué clandestinement afin de fuir le nid familial, il est recruté par les mutants du monastère de Woorakone, qui le droguent et le lobotomisent de fond en comble, le soumettant à une série de transfusions brouillant en lui tous les règnes :

C'était la perfusion pour pauvres!... On me coulait du chimpanzé!... Du chien pouilleux en larges gouttes!... Tous les lundis soins intensifs!... Mes cicatrices sentaient la jungle!... Je me faisais préfabriquer!... Un collage vous parle!... Rien d'authentique aux miens globules! [...] Les basses pulsions au premier rang!... En morceaux rapportés le Zain!... Humain à peine!... Le plasma de rechange kolkhozien!... De l'animal artificiel!... (*EF*, 609)

Enfourné vivant dans la chaudière de la salle des machines d'un « navire de nulle part », jeté à travers les flammes et le charbon, il est projeté dans l'espace noir, condamné à voyager pour des millions d'années à travers le néant interstellaire. Catapulté à l'autre bout de l'univers, il se réveille dans la peau de Kirill Koriaguine, un soldat de nationalité

¹ Antoine Volodine, *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, Paris, Denoël, 2003, p. 25. Afin d'éviter un trop grand nombre de notes en bas de pages, les références aux ouvrages les plus souvent cités d'Antoine Volodine se feront directement dans le corps du texte, entre parenthèses, selon le système d'abréviations décrit à la fin du chapitre.

« carélienne », invalide de la Grande Guerre patriotique, dont on a soigneusement recomposé la biographie. Chaque cobaye recruté par les mutants est ainsi métamorphosé en une sorte de sonde ou de satellite métempyschique destiné à transmettre au monastère les images des « enfers fabuleux » qu'il est amené à traverser tout au long de son voyage à travers les diverses phases du *bardo*. Les mutants se servent ainsi des âmes [*les « avale » ⇔ RM*] de leurs « informateurs » comme de véhicules transmigratoires, afin d'explorer en rêve les mondes cauchemardesques naissant des projections de leurs victimes horrifiées, là où la terreur, moteur d'illusion, agit comme un puissant catalyseur de visions.

Si le film d'Alex Proyas joue très habilement des références à la gnose valentienne, le roman de Volodine, lui, s'enlève plutôt sur le fond du vieux rêve alchimique. Sous les schèmes bouddhistes de l'espace noir, de la transmigration des âmes et de la réincarnation, affleure une allusion cryptée à *l'œuvre au noir* et au processus de transmutation de l'énergie-conscience, qui court en filigrane dans toute l'œuvre volodinienne. L'alchimie, qui n'y est jamais vraiment mentionnée, occupe, à l'égard du bouddhisme et du chamanisme, explicitement revendiqués par l'écrivain, la position de l'ésotérique par rapport à l'exotérique. On reconnaîtra donc, dans la chaudière, un avatar du four de l'alchimiste, là où le navire s'identifie à l'espace du laboratoire. Comparé à un « sac à charbon, crevé et sale » (*EF*, 609) gisant au creux de l'ombre, le corps de Zain s'assimile très clairement à cette fameuse *materia prima* qui, d'un point de vue ésotérique, désigne, sous mille appellations diverses et « contradictoires » – on en dénombre plus d'une cinquantaine : vif-argent, minéral, fer, or, plomb, sel, soufre, vinaigre, eau, air, feu, terre, sang, eau-de-vie, *lapis*, poison, ombre, mer, mère, lune, dragon, Vénus, chaos, microcosme... – le corps humain grossier aussi bien que l'état d'esprit chaotique (représenté par le texte troué par les trois points et les exclamations de Zain) qu'il s'agit de « perfectionner » et de transmuter. Zain n'apparaît-il pas précisément, aux yeux de Wijeyekoon, comme un « imbécile robuste », le type qui, paradoxalement, fournit les meilleures « visions » (*EF*, 609)? Ne s'identifie-t-il pas lui-même, sur le plan du caractère, à « un lingot de fer, que l'on ne plie pas » (*EF*, 591)? N'est-il pas cette matière brute, récalcitrante, qu'il faut amollir comme le fer sous l'action du feu – grossier corps de plomb dont il faut extraire l'or des visions?

Les diverses tribulations de Zain se donnent ainsi à lire comme autant de transmutations successives, alternant les « morts » et les « renaissances ». Se rebellant dès sa

naissance contre la destinée qui le voue aux travaux miniers, sa volonté de fer est systématiquement battue en brèche par les autres membres de sa famille, comme son corps par les matelots, jusqu'à ce que, suffisamment « amolli », il renonce à s'opposer au cours des choses. Réduit à un « marécage de démission crasseuse » (EF, 609), conduit à régresser jusqu'à l'animalité – on le compare à un « poisson volant » – et à « l'informe », il est extrait de ce « borbier » par Wijeyekoon, qui lui propose de troquer sa « vie de chien » pour une vie d'aventure, de quitter son « cachot » pour des mondes lointains et des « enfers fabuleux ». Son corps et sa volonté de nouveau « liquéfiés » sous l'effet de la drogue, il est littéralement « repêché » par le mutant qui, après avoir fait rouler sa carcasse à travers le port, l'extrait du « creux de l'ombre » où il gisait, endormi, pour le hisser à bord d'un navire au moyen d'une massive canne à pêche, en une formidable parodie de « l'ascension ». Il est ensuite traîné à travers les dédales et les soutes du navire où transparaît la boyauderie enchevêtrée de l'athanor aux multiples cornues (agrandi à l'échelle méta-architecturale du navire), parfaite réplique du labyrinthe qu'implique toute initiation aux mystères du voyage :

Des passages en toboggan !... Des niveaux intermédiaires ! [...] Les paliers en nombre trompeur ! [...] Les soutes en succession... S'ouvrant les unes en les autres !... Gigognes !... Mystérieuses !... [...] Un chemin tracé en cylindres !... En canalisations multiples !... Pour arriver salle des machines !... J'étais comme tenu en laisse !... Le harnais planté près du cœur !... Le croc me transperçait les os !... (EF, 620)

Ce *regressus ad uterum* – « La reculade impensable ! » (*ibid.*) – le conduit à la chaudière de la salle des machines, qui apparaît comme une énorme matrice de destruction. Rougeoyant « dans les parfums du soufre », elle est personnifiée sous l'espèce d'un gigantesque « organisme » digne du Moloch de fer de *Metropolis* (le film de Fritz Lang) ou du puits de forage de *Germinal*. Comme souvent chez Volodine, la porte de l'enfer coïncide avec la porte de la matrice. Le « four » unit les contraires que sont la « tombe » et « l'utérus » autour de l'élément fondamentalement ambivalent qu'est le « feu », qui fait mûrir ou mourir, selon son intensité. Le Grand Œuvre du baptême de feu commence : *voyage au bout de la nuit*, descente aux enfers. Le sacrifice de Zain Bakhor exemplifie on ne peut plus clairement l'opération que les alchimistes désignent sous le nom d'« œuvre au noir ». Décrite de plusieurs façons – *mortificatio*, *puertractio*, *calcinatio*, *nigredo* – celle-ci correspond à la mort symbolique, préambule à la « résurrection ». Une « mort » définie par la réduction des substances à la *materia prima*, à la *massa confusa* représentée par cette « cendre » ou cette

« boue » qui hante toute l'œuvre de Volodine. Les symbolismes de l'embryogenèse, de la cosmogenèse et de la psychogenèse convergent ici de façon exemplaire, là où la régression au stade pré-natal se confond, dans l'optique de l'Homme-Microcosme, avec la réintégration du Chaos pré-cosmologique et la plongée dans les « enfers fabuleux » de l'Inconscient.

Forge cosmique

Cette double dimension de la « mort », à la fois initiatique et cosmologique s'exprime par la correspondance établie entre le charbon jeté à l'intérieur du four et la nuit interstellaire (comme le feu intraterrestre a le soleil pour correspondant céleste). On dirait en effet que la planète est elle-même un corps jeté dans un immense sac à charbon. Du coup, le cosmos devient lui-même une vaste fournaise, suivant cette tendance au grandissement cosmique des images qu'a dégagée Bachelard². La voûte céleste apparaît ainsi, aux yeux de Wijeyekoon, comme une immense forge cosmique, broyant les destins et la pierraille des constellations dans une même pâte sombre³. Il faut porter une attention spéciale à cette dialectique du grand et du petit, qui fait s'étendre le noir du four à charbon au noir de la nuit cosmique et qui, inversement, concentre celle-ci dans l'espace psychologique de l'esprit. N'est-il pas dit de Wijeyekoon que « dans sa tête il y a la place pour tout un univers » (*EF*, 598)? Si bien que l'image du « four » alchimique en vient à se disséminer et à se confondre avec tous les espaces « utérins » ou « matriciels », de la chaudière à la forge de la nuit cosmique, en passant par le corps du mutant recruteur, qui recueille dans le « vase » de son crâne⁴ l'âme de Zain – rêvé par Wijeyekoon, lui-même rêvé par Weyloomaja, qui sont autant de « vases » et de « fours » gigognes. Après avoir été une première fois brûlé de l'intérieur par le feu de la drogue et une seconde fois à l'intérieur de la chaudière, il brûle et hurle dans l'esprit de Weyloomaja, qui alimente son feu intérieur en le nourrissant d'alcool flambé (conjugaison de l'eau et du feu, motif essentiel de l'œuvre spagyrique, qui associe le vase à du *vinum ignis*, du

² Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, p. 157. Cet agrandissement cosmique devient, dans *Lisbonne dernière marge* (Paris, Minuit, 1990, p. 169), un des attributs des ailes des créatures zoomorphes qui constituent la hiérarchie de la « Grande Niche », pouvant ainsi « atteindre une sorte de dimension cosmique (madame la gauche mort tournoie avec ses serviteurs à hauteur de nuages ou d'étoiles) ou n'être que des appendices ridicules Morog-Anh ne parvient pas à décoller du sol de la cour) ».

³ Volodine, *Des enfers fabuleux*, *op. cit.*, p. 599.

⁴ On recommande, en effet, l'usage d'un occiput comme vase de transformation là où le crâne constitue le récipient de la pensée et de l'intellect (cf. Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1977, p. 135).

vin brûlant, du feu), ajustant minutieusement l'intensité de la flamme en corrigeant progressivement son mélange, avec tout le plaisir de « l'embrasement maîtrisé ». Comme l'alchimiste penché sur son four surveillant son feu afin d'y suivre les diverses phases de l'œuvre associées aux changements de couleur de la matière, Weyloomaja observe « les changements de ton à la bordure des flammes » de son punch qui, d'abord « couronné d'une gaze bleue et changeante » se complique de « discrètes veines orange » (EF, 611-12). Il alimente son corps de l'*aqua permanens*, afin de mener à terme, à travers son corps-athanor, la distillation de la *materia prima* qu'est l'âme encore entravée de Zain (il commence à peine à saisir qu'il « voyage »). Le corps de l'alchimiste se confond ainsi avec le « vase », tous deux images réduites du Cosmos. Il y a intériorisation du cosmos dans le corps, qui appelle *après coup* l'extériorisation et l'identification de la psyché au « décor ». Il y a projection au dehors de l'espace du dedans, implié et replié dans la chaudière et le corps de Weyloomaja qui « digère » les « visions » de Zain, libérées par le feu de la gangue du corps grossier. Le décor ou le paysage, dans l'état post-portem (post-dualiste) du *bardo*, apparaît comme un espace transpsychique élargi par identifications projectives.

La crypte cosmique

Sous le dehors simplement physique d'un décor romanesque, l'emboîtement des espaces cellulaires et carcéraux propres à l'univers post-exotique traduit ainsi sous forme de paysages et d'architectures la *situation* de l'âme en exil, suivant le schéma gnostique de l'âme déchue de sa condition « céleste » et jetée aux « enfers », prisonnière de la « matière » et des royaumes d'illusion. La structure de l'espace révèle à l'analyse phénoménologique que le cosmos y est éprouvé comme une « tombe » ou une prison, comme une crypte dont la « voûte » ou « l'entrevoûte » fournissent, chez Volodine, l'expression architecturale et textuelle, mettant « bien en évidence la nature circulaire de cette structure, sa courbure simple et solide » (PE, 55). Comme dans la cosmologie gnostique, l'appareil des Sphères célestes n'y est plus l'expression de l'harmonie divine, de l'extraordinaire régularité du cosmos qu'elle revêt au regard des philosophies d'allégeance néo-platoniciennes. La voûte ou la coupole dorée censée couronner l'édifice sacré du Cosmos devient une cage et une prison dont il faut s'évader. De sorte que cet édifice cosmologique n'est pas là pour témoigner de sa perfection mais pour annoncer et dénoncer à l'être humain sa situation de captivité, dans l'espoir qu'une telle *vision* le fasse s'éveiller à la conscience de sa patrie d'origine. La limite

cosmique des Sphères célestes n'est plus éprouvée comme la promesse d'un horizon lointain et lumineux auquel le défi consisterait pour l'âme humaine à s'unifier en s'élevant dans la hiérarchie des étages cosmiques et des degrés d'être correspondants, mais comme un couvercle opaque s'appesantissant du haut vers le bas (le « couvercle du « ciel bas et lourd » traduisant le *spleen* baudelairien). Oppression salutaire, toutefois, puisque c'est sous le poids de l'angoisse qu'exerce sur elle l'appareil de puissance cosmique que l'âme s'éveille à sa condition d'étrangère, à sa situation d'exilée. C'est bien le sentiment que traduit, dès le titre, la *Shagga du ciel péniblement infini*, dont la division en sept séquences reproduit le système cosmique des sept Sphères célestes. La « forme survivante » qui en est le principal protagoniste est prisonnière d'un décor dont la dégradation est proportionnelle à la dérégulation dans laquelle l'âme se trouve plongée, figée dans un « présent d'immobilité » (*NAP*, 84) où elle ne cesse de revivre sa propre mort.

Cosmographie bouddhiste

C'est le même sentiment d'exil que Wijeyekoon éprouve derrière la verrière de l'Observatoire du monastère de Woorakone – Grand Œil englobé sous la Paupière sombre de l'Espace Noir –, à la vue des « planètes inconnues », des « milliards de landes habitées » qui clignotent dans les ténèbres de basalte : « intouchables, vierges, muettes », ces « lointaines patries » sont à jamais hors de sa portée. Cloué au « Grand Rivage » comme Abraham au seuil de la Terre de Canaan, il est impensable qu'il puisse jamais traverser les « abysses sans mesure de l'espace » (*EF*, 599). Immense emboîtement d'univers gigognes, l'univers y apparaît à l'image de celui que la cosmographie bouddhiste se représente comme une sorte d'oignon dont le « noyau » – la montagne cosmique du Mont Meru, lui-même divisé en quatre univers superposés, domaines des dieux et de divers ordres de génies – est enfoui sous une multitude d'enveloppes (sept cercles concentriques d'océans, intercalés par sept chaînes de montagnes dorées, mers et montagnes symbolisant respectivement le Subtil et le Grossier, suivant la logique d'alternance des opposés) encloses par un mur de fer, au-delà duquel s'étend une multitude d'autres univers. Chaque univers, comme un GRAND ŒUF COSMIQUE, est enclos dans la coquille du mur de fer qui enferme la lumière du soleil, de la lune et des étoiles. symbole de l'obscurité perpétuelle séparant les univers les uns des autres. Ce « mur de fer » matérialisant, dans la cosmographie lamaïste, l'extrême limite de l'univers est transposé, dans l'univers post-exotique, sous l'espèce du fil barbelé qui encercle les camps,

au-delà desquels s'étend l'espace ouvert des steppes et des océans. La « répartition policière de l'espace » (*D*, 173), gradué en diverses zones et niveaux de sécurité, traduit en termes politiques la *situation* ou *l'état* de l'âme, cernée et enserrée de partout – de l'enceinte des « cellules » jusqu'aux enveloppes de peau des prisonniers. Le corps est en effet lui-même un oignon – œuf, cocon ou chrysalide⁵ – dont l'image se reproduit partout⁶, comme l'illustrent les métamorphoses et les « mues » de Jorian Murgrave, ou comme l'exemplifient ceux de Will ou de Schlumm, qui pèlent sans discontinuer. Le corps-microcosme, encore une fois, reproduit la structure macrocosmique en miniature. Le cœur de cet enfer est le Quartier de Haute Sécurité, figuration topologique de « l'inconscient verrouillé » (*NAP*, 86) dont le moicenseur défend l'accès.

Collage de cosmographies

Il n'y aurait bien sûr aucun sens à vouloir homologuer de façon systématique la topographie de l'univers volodinien avec une cosmographie antique particulière. Les mondes imaginés par l'écrivain sont un « collage » de fragments de différentes cosmographies, une « assemblée d'univers », dont la réunion crée et authentifie l'originalité. La topographie volodinienne ne se contente pas de reconduire les symbolismes déchés ou interchangeable des mythes et des religions institués, mais transmute, de façon allusive et plus ou moins fragmentaire, les données d'anciennes cosmographies dans les termes d'un monde historiquement situé, profondément gravé dans la mémoire et les archives de l'humanité : l'univers carcéral des camps. Ce faisant, elle explicite le sens ésotérique des guerres cosmogoniques et des « enfers » mythiques qui, sous le dehors exotérique de fables mettant aux prises des titans et des êtres plus grands que nature, représentent la guerre qui sévit *de tout temps* à l'intérieur de l'être humain. Les Grandes Guerres apparaissent, dans la lentille de l'univers post-exotique, sous leur « vrai » jour, soit comme les actualisations du grand conflit central qui règne au cœur de l'Être, dont les drames historiques incarnent et exemplifient le drame tout à la fois psychologique, cosmogonique et karmique. Les architectures infernales que matérialise le système des camps sont le reflet symptomatique, *fantomatique*, de la maladie d'enfermement de l'esprit dans la matière et les royaumes d'illusion. Le récit post-

⁵ Cf. la forme ronde de l'homme originel platonicien.

⁶ Jusque dans l'image du chronomètre du chaman Özbek, qui se présente sous la forme d'un « oignon avec une chaîne d'argent » (*D*, 203) !

exotique, en substituant une dramaturgie à une cosmologie, garantit l'authenticité de cet univers : il est vraiment le lieu d'une expérience personnellement vécue, et non le simple théâtre d'une mythomanie abstraite. La souffrance qui, dans une optique bouddhiste, veut que « la nature de l'espace [soit] telle que seule l'énergie de la pire douleur [puisse] parcourir l'espace et le vaincre » (*EF*, 691), perd son aura « mystique » pour s'incarner dans les corps et les vies concrètes de milliers d'hommes et de femmes. Des hommes et des femmes pour qui ce voyage au pire de la douleur n'eut rien d'une expérience « surhumaine », réservée à quelques hommes d'exceptions : c'est une véritable descente aux enfers qu'eut à souffrir toute une collectivité d'êtres réels, soudain ravalés au rang de « sous-hommes ». La « déréalisation » que suscite apparemment la projection de cette expérience des camps dans le monde utopique du post-exotisme, à cheval entre politique et chamanisme révolutionnaire, accroît la portée de cette expérience historique en l'élargissant et en la reliant à l'histoire spirituelle de l'humanité toute entière.

Aussi, plutôt que d'utopie, faudrait-il parler d'« hétérotopie », au sens défini précédemment⁷. À la simple sécularisation qui laisse intacte le pouvoir de séparation que portent les schèmes topologiques héritées de la religion qu'elle masque en se contentant de les déplacer d'une sphère à une autre (du paradis céleste elle fait simplement un paradis artificiel), la littérature post-exotique oppose, dans cette logique « hétérotopique », une authentique « profanation » des espaces « sacrés ». L'œuvre volodinienne apparaît ainsi comme le lieu paradigmatique d'une véritable critique de la raison tant mythique que géopolitique, qui fait se déconstruire mutuellement les espaces qu'elle juxtapose pour les reconfigurer de façon parcellaire, de manière à laisser à chaque individu et à chaque communauté la liberté de construire et de reconfigurer les sites et les événements de leur vie vécue en fonction de la liberté d'« invention » qui y est ménagée. Aux utopies qui invitent à fuir le réel par une évasion aveugle dans l'ouvert trompeur et somnambulique des arrières-boutiques du visible et leurs oasis de correspondances réglées, l'univers post-exotique oppose la nécessité de faire face au conflit, puisque qu'on ne peut fuir vers un *ailleurs* (fut-il « mythique » ou « utopique ») une guerre qui fait rage *au dedans*. À l'éviction marxiste de l'espace mythique hors de l'espace historique, il objecte, à l'autre bout du spectre, que c'est dissocier l'être et l'époque de leur mémoire ancestrale, karmique et rendre ainsi l'homme

⁷ Cf. « L'espace édénique », chap. 2, 1^{ère} partie de la présente thèse.

aveugle au transfert par le biais duquel il voile inconsciemment, sous le dehors d'événements historiques, les racines de son propre conflit psychique, dont les textes sacrés qu'ils a effacés de sa mémoire sont précisément le chiffre, pour lui perdu. L'univers post-exotique rend d'autant plus visible et d'autant plus sensible la nature carcérale de l'espace géopolitique qu'il fait s'y profiler les reliefs et les articulations psychogéographiques propres aux espaces théologiques et indéfinis des limbes, du purgatoire et de l'enfer. Au « paysage » proprement dit fait place une constellation d'indices topiques, qui redéfinissent le lieu en termes de polarités fuyantes, de géographies flottantes au carrefour de l'espace réel et de l'imaginaire mythographique. De cette confrontation générale des espaces procédant par greffes, juxtapositions, télescopages et translocalisations naissent des lieux inédits, non prescriptifs et non cartographiés qui dessinent les conditions d'une « habitabilité psychique » à la croisée du mythe et de l'histoire. Derrière la « chaudière » de la salle de gymnastique de *Bardo or not Bardo* ou celle des *Enfers fabuleux* se profilent ainsi simultanément le four crématoire des camps et le four alchimique. Les espaces mythocosmique et géographique se conjoignent dans un espace multisymbolique, où *l'espace noir*, au sens bouddhique, renvoie à l'œuvre au noir des alchimistes – qui elle-même, révèle ses liens avec la « chambre noire » des photographes⁸.

Ce que Volodine appelle « espace noir » à travers toute la production post-exotique apparaît, à y regarder de près, comme le glissement d'un type d'espace à un autre – ou plutôt comme l'altération continue d'une *matière première* (boue, suie, charbon...), dont la transmutation fait fusionner tous les espaces, suivant la logique de la féerie : géographique, métaphorique, symbolique, mythologique, cosmologique et psychologique. On pense au mercure des alchimistes, sorte de substance universelle capable de toutes les métamorphoses. La nature de cet espace « intermédiaire » commande son indétermination et, conséquemment, le dépassement de la référence au bardo, qui n'en constitue qu'une version ou qu'une variante. De sorte qu'il n'y a pas *un* espace noir mais *des* espaces noirs, des *jeux d'espaces*, des tremblements, des disjonctions, des « greffes », des interpolations : des bris/collages. On le voit varier au fil des œuvres, s'associant successivement à une « plaine de cendres » ou à « un champ de suie » s'étalant à perte de vue derrière la porte d'un poêle. Il fait se confondre la boue et la voûte céleste, le néant de l'être avec la nuit intersidérale. C'est encore à lui que

⁸ Ce sera là l'objet d'un autre essai.

l'écrivain en réfère chaque fois qu'il s'agit de décrire des lieux crasseux, des endroits sombres, boueux. Il est aussi bien le paradigme des camps⁹ et des prisons que des caves et des mines, là où la « niche » se confond avec la « tombe » (*BOB*, 124), les portes du Bardo avec celles d'une chaudière (*BOB*, 121). Cette « anti-matière » presque aussi intangible que la « matière sombre » des astronomes, cette suie non-suie, cette chose sans nom s'étend partout, à tout, jusqu'au ciel et à la lune carbonisée, « monstrueuse », qui se lève sur les terres fuligineuses, comme pour ajouter à l'obscurité. Une obscurité qui, ailleurs, gagne en puissance jusqu'au fond des poumons (*PE*, 9), pour se métamorphoser, aux yeux du narrateur du *Rituel du mépris*, en cette « brutalité charbonneuse qui régissait les rapports entre les êtres » (*RM*, 477).

Faisant ainsi se confondre les éléments, les personnes et les paysages, l'espace noir fait également fusionner les différentes « mythologies » et cosmographies. S'il fournit le support d'une médiation entre les consciences qu'il fait se rassembler dans un espace psychonirique commun et partagé, mettant ainsi à jour la structure gigogne qui unit les individus et les espaces en un même continuum transpersonnel et trans-spatial, il permet également une médiation entre les cultures et les traditions. De la même façon que les diverses valences associées à l'espace noir prennent sens les unes par rapport aux autres en s'interpénétrant dans leurs rapports d'adossements réciproques, les cultures, mythes et religions s'étayent réciproquement. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la notion de « xénomythologie » avancée par l'écrivain : si le bouddhisme et le chamanisme occupent une place privilégiée, c'est qu'ils sont tout naturellement disposés au « syncrétisme » et aux « mélanges ». « L'espace noir » fait ainsi se rencontrer l'histoire et le mythe sur le plan transhistorique et transculturel d'une « mytho-histoire » ou d'une « méta-histoire ». Celle-ci ne s'ajoute pas comme une dimension supplémentaire aux autres dimensions, mais consiste dans l'Événement de la « vision » qu'est la transposition de toutes en chacune à travers la superposition de tous les plans de réalité, dont la mise au foyer produit un Pur Cristal de Mémoire. L'œuvre volodinienne, post-exotique, qui se définit elle-même comme une « littérature étrangère » accueillant plusieurs tendances et courants (*PE*, 60), s'apparente, sur

⁹ L'image du camp glisse elle-même à travers ses multiples valences : « des camps : d'isolement, de relégation, de transit, de concentration, sanitaires, d'expérimentation. de bûcherons, de rééducation, d'extermination, de semi-liberté, autogérés. de quarantaine, de vacances » (Volodine, *Vue sur l'ossuaire*, Paris, Gallimard, 1998, p. 18).

le plan topologique, au *miao* dans le temple taoïste, un lieu ouvert à tous les êtres, humains et divins, un espace de rencontre entre les religions, les arts et les esprits.

Bris/collage et « féerie »

La modalité de ces « bris/collages », c'est la « féerie » bien sûr, qui se définit comme la juxtaposition d'espaces, de temps, de voix, d'identités, de visions et de mythes dans une même histoire de façon à mettre à jour leurs rapports analogiques. La seule façon de faire passer l'inconscient dans la conscience, d'actualiser les contenus inconscients, de raconter l'insoutenable douleur, consiste à les traduire en fiction : « Comme si c'était ailleurs [...]. Comme si ça s'était produit dans un autre monde. [...] Comme si c'était arrivé dans une autre civilisation, sur une planète comparable mais différente. Les auditeurs n'y voient que du feu, ils estiment qu'il s'agit de science-fiction ou de pures foutaises » (*D*, 109). Pour tromper la conscience, déjouer la censure, passer inaperçu au regard du vigile, il faut recourir à une transposition. La féerie, c'est ça : parler de ses souvenirs réels en faisant comme s'ils appartenaient à un autre; parler du réel innommable de façon cryptée, allusive, en rusant au moyen d'une fiction que la conscience jugera inoffensive, mais où l'inconscient, lisant entre les lignes, pourra se frayer un chemin et faire irruption jusqu'à la conscience, comme les prisonniers se libèrent de leurs murs en voyageant par les rêves, voie royale de l'inconscient. Il s'agit toujours de « parler d'autre chose » (*PE*, 42 et 47-50), comme de biais, à travers les masques et les artifices du théâtre. D'où les « piécettes » de Dondog, qui exemplifient la théâtralité régissant le rêve et l'esprit.

Les références occultes et mythiques ne sont elles-mêmes que des leurres, pour qui chercherait à entendre le discours d'une « gnose » précise. L'hybridation générale des signes de différentes mystiques, religions et philosophies, littératures, cultures, a pour but de forcer le lecteur à faire l'expérience personnelle des symboles qui se présentent à lui. À la simple « reconnaissance » qui enferme l'esprit dans la prison dorée de l'intelligence, apaisée de se trouver en « terrain connu », elle oppose la nécessité d'une re-co-naissance, d'une reconduction au principe, à la source, d'une *expérience intérieure, personnelle, vécue* (ésotérique), à quoi la pure jouissance intellectuelle ne fasse plus écran. Telle était la règle fondamentale de Bouddha (qui est aussi celle de tous les véritables mystiques) : n'accepter aucune doctrine qui n'ait été personnellement éprouvée. Il s'agit, ni plus ni moins, de trouver la force de configurer son propre symbole. De traduire le langage cryptique des religions et

des philosophies « dans nos propres images et métaphores xénolittéraires pour les supporter et les comprendre » (*PE*, 72), de les adapter « aux exigences profanes de sa narration » (*PE*, 74), de les reconstruire « en fonction de nos sensibilités individuelles et collectives » (*PE*, 80), afin d'en faire soi-même l'expérience, suivant les configurations de sa réceptivité. Le texte « sacré », est celui qui se découvre au fur et à mesure des démembrements et des remembrements chamaniques que le lecteur est forcé d'opérer sur le corps du texte, suivant non pas la suite logique de l'histoire, purement illusoire – et donc à l'image du monde soit disant « réel » : c'est là sa vérité –, mais la hiérarchie et l'intensité des images incrustées dans la pâte romanesque comme autant de pierres blanches balisant la nuit de l'esprit : « d'image en image errant et d'un rêve l'autre » (*PE*, 68). Il suit bien en cela la structure du rêve, sur laquelle se fonde toute l'écriture volodinienne, procédant par « montages de mémoire », ellipses et lapsus, condensations et diffractions, transpositions et transfigurations. Les opérations du rêve (condensation, diffraction, identification, projection, dédoublement) – qui sont elles-mêmes liées aux figures rhétoriques (métaphore, métonymie) – se découvrent, du coup, en parfaite correspondance avec les phases opératives de l'alchimie (*coagulatio*, *solutio*, *coninuctio*, *projectio*, *separatio*) et les étapes de l'initiation chamanique (démembrement, cuisson, remembrement...).

Une forge-athanor

L'Édifice post-exotique apparaît ainsi lui-même comme un énorme Athanor fusionnant et distillant la matière des mythes, des fictions, des religions et des divers symbolismes qui y sont rattachés pour en libérer « l'or », « l'âme » en les reconduisant au Principe poétique où les contraires coïncident. L'espace noir est le produit d'une « déglutition métaphysique » (*RM*, 491) en tout point semblable à celle à laquelle l'oncle Pobosch initie le narrateur du *Rituel du mépris*. De même que le « feuhl » avale les âmes pour prendre des forces, se nourrir, accumuler des connaissances sur ceux dont il absorbe ainsi les particularités nationales sans perdre les siennes, l'espace noir « digère » « l'âme » des religions afin d'intégrer à la conscience les différentes modes de perception et de connaissance qui y sont encodés. De même que la personnalité constituée, fruit d'un mélange imparfait, doit être désintégrée, afin que l'âme soit libérée de ses « gangues » (de ses déterminations historiques et de ses fixations psycho-somatiques : de ses « complexes ») qui recouvrent et occultent des éléments encore vivants de la personnalité, refoulés dans

l'inconscient, et maintenus dans un état « chaotique », infantile – de même faut-il « dissoudre » le corps composite, hétéroclite des religions, démembrer la « fausse unité » qui retient les « perles » poétiques prisonnières de leur coque théologique, qui retient captive l'âme de l'Unique Gnose, fragmentée dans les différents corpus des multiples mythologies et religions, pour révéler l'Unité des traditions, une fois que l'âme en a été dégagée de la *masse confuse*, de la « nébuleuse » qui entoure les textes sacrés. Il s'agit par là de faire entendre sous la babélisation des voix la « langue chamanique universelle » (*BOB*, 26) qui renvoie à la « langue une » dont parle la Genèse. Le texte n'est-il pas « alchimique » par essence, dans la mesure où il se caractérise précisément par sa capacité à opérer la synthèse de l'hétérogène?

Tout l'Édifice post-exotique est ainsi le fruit d'une série de « bris/collages » par quoi le corps confus des religions est démembré et remembré en une unité supérieure – ce que les bouddhistes appellent le « Grand Corps d'Union ». Il s'agit de défragmenter le corps schizophrénique occultant la claire conscience sous un fatras de projections, de dégager les perles incrustées dans le magma des images-masques, pour les remembrer en un corps « chimérique » qui permette d'appréhender enfin la Totalité psychique, le Soi révélé par la concentration et la réunion de ses Archétypes les plus fondamentaux. À travers la « plongée » dans la mémoire mutilée de ses personnages, c'est en réalité la mémoire même de l'humanité, depuis l'origine des temps jusqu'à aujourd'hui, que Volodine exhume, et explore en la soumettant à l'épreuve des flammes. Comme le *yogi* doit « brûler » *l'image du corps* qu'il s'est constituée, et qui l'encage et le limite à l'intérieur de *tracés énergétiques* rigides, il faut « brûler les mémoires » des anciennes traditions, percluses, usées, par la flamme poétique pour les régénérer et les ré-incarner dans un corps subtil. Chaque image doit être « mise au foyer » (concentrée, contractée) au point de s'embraser. permettre une plongée « optique » jusqu'au *squelette de l'Alchimage* où toutes les images-écrans se dissolvent (dissolution des écorces, dépouillement des métaux). Mais, paradoxalement, c'est le langage même de l'alchimie et des autres traditions qui, en s'assemblant dans l'espace noir qui les englobe toutes en un même espace multisymbolique, est lui-même *revivifié, épuré et actualisé*. L'œuvre volodienne, véritable alchimie du Verbe et de la Mémoire, calque ainsi sa marche sur les phases du Grand Œuvre, applique à l'Histoire les différentes opérations alchimiques : *putrefactio, calcinatio, mortificatio*... L'espace noir recueille la « lie » des

formes héritées, les résidus d'images qu'il s'agit d'entremêler en une même « pâte » comme, dans le rituel mortuaire bouddhiste, on mêle les cendres de l'effigie de papier du mort qu'il a fallu brûler avec de la glaise pour former des *stupas* miniatures façonnés en motifs symboliques ou en lettres sacrées où l'esprit est *littéralement* conjoint à la matière. Ce « recyclage culturel » donne à l'écrivain la fonction de psychopompe. Il veille à assurer la « circulation » entre l'archipel des morts et le monde des vivants, à donner sa place au mort, à lui construire un mausolée par l'écriture.

Écrire, c'est extraire l'esprit poétique du corps de la lettre morte, comme le prêtre affecté à veiller les mourants, dans les cérémonies mortuaires bouddhistes, tâche d'« extraire le principe conscient » afin de restaurer complètement la conscience après l'état syncopal qui suit immédiatement la mort et habituer le défunt à l'entourage inconnu de l'autre monde. Il s'agit de même, pour Volodine, d'opérer la « rédemption » de l'âme des mythes et gnosés, d'en revivifier les symboles en soumettant le corpus des traditions et textes sacrés à la « torture », aux « déformations », aux « démembrements » chamaniques, pour former un « nouveau corps », un double littéraire, une chrysalide de mutation où l'image est surprise à l'état renaissant. De même faut-il, dans le taoïsme, savoir faire le sacrifice des « Écritures Réelles » pour les rendre à nouveau efficaces – les transmuter. Les images projectives dont regorgent les religions, qui tendent toutes à « imaginer » « l'autre monde » sous mille formes toutes plus chatoyantes les uns que les autres – fixant et déterminant ainsi ce qui, par essence, échappe à toute « prévision » – sont ainsi « noyées » dans le bain neutralisateur de l'espace noir. Il est pour ainsi dire l'autre de l'image, le « négatif » – le double sombre ou la cendre de l'image qu'il a fallu « brûler » pour faire le vide, faire place nette des images-écrans, des symboles artificiels, imposés par la tradition, pour laisser fleurir les symboles « naturels » naissant de l'expérience intérieure qui, alors, peut reconnaître dans les schémas cosmogoniques des diverses mythes et religions son propre texte ésotérique. L'imagination nécrosée y prend un bain de boue, retrouve les joies de la dissolution et, avec elles, la force des *puissances informelles*. Contre le risque d'idolâtrie, qui réifie les images, il faut vider l'esprit, il faut que l'image soit « désimaginée ». L'espace noir appelle, au sein de l'être de l'image, cette part de « non-être » qui permet d'en renouveler le dynamisme.

Il s'agit ni plus ni moins d'opérer, à l'échelle de l'histoire de l'humanité, de la préhistoire jusqu'aux camps et au-delà, une anamnèse analogue à celle pratiquée par le

Bouddha à l'endroit de ses propres vies antérieures: rappeler à l'Esprit ses différents états d'existence passés, tels que les ont incarnés, symbolisés et typifiés les différentes mythologies, religions, fables et fictions du monde, suivant les cycles de grandeur et décadence qui président à l'évolution et à la succession des empires et des civilisations tout au long de l'histoire et de ses métamorphoses. Je vois dans l'œuvre volodinienne la tentative d'affranchir l'Esprit d'une certaine vision (linéaire, mécaniste, causaliste, matérialiste, eschatologique : dualiste) de l'histoire, où il est retenu captif comme la conscience dans le cercle sangsarique, prisonnier de ses projections et de ses réflexes karmiques « imposées » par les traditions appréhendées sous leur dehors exotérique. De le libérer du poids de son passé et des conceptions qui s'y rattachent en libérant un passé et des traditions beaucoup plus anciens, qui ne suggèrent pas seulement une *autre histoire*, mais une possible sortie hors du temps. Une véritable *renaissance* – à la fois historique, poétique et spirituelle, qui donne accès à une nouvelle Vision : celle d'un seul Être à travers tous les êtres, d'une seule Gnose à travers tous les savoirs, d'un seul continuum spatiomémoriel et métempychnique.

Jeux d'enveloppes

Cette imbrication des espaces, personnages et des cultures s'étend à la structure de l'œuvre volodinienne tout entière, de sorte que les différents livres qui composent l'Édifice post-exotique s'enveloppent et s'étayent eux-mêmes mutuellement. Certains passages sont ainsi littéralement extraits de leur matrice narrative d'origine pour être insérés dans un autre livre, une autre histoire, ce qui du même coup a pour effet de mêler et de faire s'intussusceptionner les différents « genres ». Ainsi les *Shaggas d'Infernus Iohannes* sont-elles reprises et insérées dans des romances, suivant la technique d'emprunt utilisée par Vassilissa Lukaszcyk dans *Lisbonne. dernière marge*. Cette pratique de « bris/collage », spécifie l'écrivain, n'est pas un plagiat mais un « hommage » : « une réincarnation dans un corps littéraire fraternel », offrant « la possibilité d'un nouveau voyage dans un nouveau livre » (*PE*, 31). Chaque livre se conçoit ainsi comme une enveloppe transmigratoire, un véhicule métempychnique rénovant l'idée de métempychose en l'adaptant à la sensibilité contemporaine. L'esprit et la « voix » post-exotique ne cessent ainsi de s'éclaircir de livre en livre, comme l'âme se transmute en voyageant d'un corps à l'autre, afin que de matrice en matrice se parachève le Grand Œuvre. Le « livre », dans la perspective de cette alchimie du verbe, se confond avec le corps dont il est à la fois le noyau et l'écorce, l'âme et l'enveloppe,

le contenu et le contenant . Il doit, pour livrer son secret, être extrait des multiples gangues sous lesquels il se voile – tout comme le journal de *Jorian Murgrave* doit être extrait de la « grotte » où il est « trouvé », puis dégagé à nouveau de la « croûte noirâtre »¹⁰ qui l'enserme comme un « coffret » (*JM*, 18), où l'on reconnaîtra une nouvelle fois la matière sombre de l'espace noir, toujours simultanément dedans et dehors¹¹. La scène qui est ainsi placée en frontispice du récit raconte la découverte d'un « journal » qui *inclut* lui-même le récit de sa propre découverte pour se confondre tout entier avec le « roman » que le lecteur tient lui-même entre ses mains¹². La chose ne devient cependant perceptible qu'à la toute fin du récit, qui se clôt en boucle sur la répétition de la même scène, à quelque détails près, reproduisant ainsi, dans sa forme globale, l'espace sphérologique de la caverne du début dont l'image matricielle se dissémine partout dans le récit sous de multiples formes : celle de la « boule de terre séchée » que le professeur de brègne extrait cérémonieusement d'une « caisse cerclée de cuivre » (« obscure et profonde comme un four ») en une sorte de parodie des Mystères où les élèves sont intimés de contempler silencieusement l'image réduite de la planète Terre (à l'intérieur de laquelle se cacherait même un œuf); celle de cette sphère creuse que Fishbeck brandit sous le nez de Jorian/Ilhel-dô, afin de lui faire saisir la nature fondamentalement duplice du « réel », toujours partagé entre « deux faces contradictoires et incompatibles », « deux surfaces d'une même sphère » dont on ne sait s'il faut la contempler depuis son intérieur ou son extérieur (*JM*, 187-92 et 220); celle du « cocon » dont Stevân/Jorian, emprisonné dans une cellule de l'île-forteresse de Kostychev, doit se libérer « de l'intérieur ; celles des « chrysalides » qui se réveillent dans la ville (*JM*, 166) ; toutes¹³ affirment et

¹⁰ Brûlé vif lors de l'expédition à l'entrepôt de la ville de Chmourdane, le narrateur du (*RM*, 560) doit, de même, être extrait de la « gangue noire » de suie qu'il adopte comme « une seconde peau infinie, qui [l]e reli[e] à la terre battue, aux murs, sans rupture jusqu'au reste de l'univers ».

¹¹ Le schéma gnostico-alchimique de l'âme enfermée dans la prison du corps est renforcée par la présence des « deux anges jumeaux » télépathes – subtil clin d'œil à la figure de l'androgynie ou aux Dioscures mythiques – envoyés dans ce qui est explicitement décrit comme un « lieu de perdition », avec pour mission de mettre à nu l'âme de l'être mystérieux qui s'est ainsi lui-même voilé sous un jeu d'écorces mobiles.

¹² Qui est lui-même un des personnages du post-exotisme, rappelons-le (*PE*, 43).

¹³ Elles se multiplient dans chacun des livres post-exotiques, comme dans *Le Rituel du mépris*, dont les architectures s'emboîtent ici aussi à l'infini, suivant la logique baroque de division cellulaire en miroir. L'image de la « chaudière » du navire-athanor agrandie à l'échelle d'une Forge Cosmique dans *Des enfers fabuleux* s'y dissémine ainsi à travers la « Chaudronnerie » (*RM*, 452) du Labyrinthe du Grompfel – elle-même redoublée à travers le « fond en tourbillons charbonneux » (455) du Bohrang, les usines et les entrepôts du complexe industriel de Gogodan (479) – jusqu'au Goischpfel, cet

exemplifient – amplifient – l’affirmation de l’incipit : « l’existence simultanée de plusieurs sphères en notre monde bariolé » (*JM*, 17). La structure du livre se confond ainsi avec celle du « monstre sans foyer » dont il relate la *bio-graphie* sous une multiplicité d’angles simultanés, oscillant entre le point de vue intradiégétique du personnage et celui, extradiégétique, de ses multiples biographes. Le lecteur est progressivement amené à comprendre que l’île-forteresse de Kostychev où Jorian serait enfermé constitue en réalité la projection psychogéographique de sa propre structure mentale, que l’on compare explicitement à une « forteresse spirituelle inexpugnable » (*JM*, 182). « L’âme » de Jorian Murgrave – le nom reproduisant lui-même un double enfermement à travers le télescopage des langues française (« mur ») et anglaise (*grave* : tombe) – est en effet enclose sous une « carapace à facettes, qui fonctionne en renvoyant dans les domaines de la conscience des images modifiées de la réalité, des images soumises à des filtrages et à des interprétations qui eux-mêmes sont changeants selon les besoins et les circonstances » (*JM*, 89). Carapace à l’image de l’édifice post-exotique, dont l’architecture paradoxale se reflète en de multiples points, comme dans une fractale dont chaque détail contient la figure d’ensemble sous une forme *impliée*. Décrit comme un « édifice mental », « une construction intérieure, une base de repli » (*PE*, 16-17), il donne à voir le fonctionnement de l’esprit¹⁴, sa topologie secrète, dont les multiples variations laissent toujours transparaître la « même » *structure gigogne* ; celle-là

immense « réseau de ruelles à plusieurs niveaux, de venelles, de couloirs et de passages » où « tout se reproduit et se rép[ète] sans cesse, à l’infini, encore et encore, comme à travers un jeu de miroirs qui eussent à la fois reflété les images, les sons, les coups, les mouvements et la détresse » (506). Les images du cercle et de la sphère reviennent de façon obsessive, jusque dans la façon dont le narrateur du *Rituel du mépris* explore le monde, « par cercles concentriques de plus en plus larges et audacieux » (518), et la manière dont il écrit, multipliant « les boucles et les déliés fantasques » (444). Il semble bien que ce soit la seule façon de « s’orienter » dans cet espace. Il n’y a pas jusqu’au vaisseau colonisateur qui s’approche de la Terre « en spirales » (525). L’image « sphérologique » de l’Édifice post-exotique y culmine dans ces « conciles de pontes » et ces « consistoires à chrysalides » (498) formés de la réunion des diverses tribus en une immense Couveuse, Méta-Matrice où s’opère la « mise en commun des bricolages » (*ibid.*).

¹⁴ Cf. les « techniques du repli intérieur » (*RM*, 478) que le narrateur du *Rituel du mépris* reçoit de sa mère : « Je me tassais. Le vieux refuge, l’éternel, qui commençait à fonctionner. Derrière la muraille de ma peau ; et ensuite derrière la chair ; et plus loin encore si nécessaire – au-delà des plaques osseuses, jusqu’à la vase tiédasse de la moelle. Je me tassais en moi-même pour concentrer ma force d’enfant » (*RM*, 425-6). Balbutiar, dans *Nos animaux préférés*, recourt à la même pratique en s’enfonçant dans sa « propre poche à imaginaire » (*NAP*, 69) pour semer les sbires de madame la gauche mort dans le labyrinthe de ses rêves gigognes – comme Jorian Murgrave et tant d’autres personnages post-exotiques. On reconnaîtra dans ce repli et cet exil vers le « port intérieur » le ressort de la méditation qui, dans le bouddhisme, consiste à « prendre refuge » sous la grande Voûte du Soi.

même qui organise les textes sacrés dont le sens et l'espace multidimensionnel se déploient sous la forme de schémas et de scénarios cosmogoniques où l'âme attentive reconnaît la projection de sa propre dramaturgie mentale.

Cosmogonie et psychogenèse

En dissolvant l'illusion du moi carcéral pour l'agrandir à l'espace psycho-cosmique du Soi représenté par l'union des différents « collectifs » post-exotiques en un même « moi insoluble », Volodine redessine le passage qui conduit de la sphère restreinte de l'inconscient personnel à la sphère élargie de l'inconscient collectif. Ainsi les vieilles chamanes des *Anges mineurs* s'assemblent-elles en « un seul être, une seule grand-mère compacte » (AM, 22), une seule « couveuse » pour créer le corps de Will Scheidmann, qui lui-même devient la couveuse qui entre-tient leur Mémoire : il fait le récit de sa propre genèse – comme le roman lui-même, qui remet constamment en scène, dans chaque détail, le symbole de cet auto-engendrement perpétuel qu'il est. Masse de peau guenilleuse, buissonnante, cerclé de cris, pétri et travaillée comme une pâte *adamique*, il est le foyer, *l'aimant centripète* où les énergies au travail des vieilles femmes – des Mères – viennent se rassembler et se renouveler comme dans un véritable creuset de chair. Elles créent collectivement un corps pour y imprimer un « programme » politique¹⁵, l'animer de leur vision du monde. Ce corps, fait de morceaux rapiécés, de tombées de tissu et de boules de charpie compressés et cousus ensemble au point de croix, mis à mûrir sous la lune, est l'*artefact* qui leur permet de rapiécer leur propre être. Il est point d'assemblage, par où *l'étoffe du groupe* est reprise, amarrée et nouée en un nouvel embryon-bourgeon-bouture, qui agit comme un miroir et un foyer de mémoire. « Homme de chiffons », il est conçu à *leur image* : il est le *fétiche* ou le *colossos*, *l'homunculus*, le golem, Frankenstein version brodée, qui permet aux chamanes-magiciennes de *lier* la parole à la matière, de la rendre *efficace*, de rassembler leurs voix et leurs souffles en un vase chargé de les con-tenir et de les nourrir à son tour en les alimentant en narrats. La parole s'inscrit ainsi si bien dans les chairs de Will, se déverse si profondément en lui qu'il est transformé en une sorte d'arbre à palabres, d'accordéon à narrats, qui déplie à l'intention des vieilles, sous une forme nouvelle, ce qu'elles y auront primitivement entassé. Si bien que son corps, comme celui de Jorian Murgrave, finit par se confondre avec le livre, avec ce « tas

¹⁵ Comme Balbutiar intervient dans « l'inconscient génétique de l'œuf » du fils qu'il engendre lui aussi en qualité de « sauveur » (NAP, 28).

de quarante-neuf unités » (*AM*, 200) (les quarante-neuf jours symboliques du *bardo*) dont il est tout à la fois le père et le fils, l'embryon et la matrice. Collage de lambeaux d'histoires et de peaux, il donne à voir l'unité des deux corps, corps et corpus, là où toute histoire se conçoit essentiellement suivant le mouvement de gravitation qui préside à toute *cosmogonie*, ordonnant progressivement le chaos primordial en coagulant les souffles dans un précipité de matière. C'est la loi qui préside au vivant : « Il y a longtemps que nul ne sait dire pourquoi il faut que l'existence grave autour d'un noyau fondamental aussi cruellement sale » (*AM*, 60). Corps vêtu de mots, il est mué en une sorte d'icône matérielle des paroles et des litanies proférées qui s'y sont condensées. Les meuglements magiques y atteignent eux-mêmes une densité effarante, chacun « valant deux mille quatre cent une images de rêves et trois cent quarante-trois jours de batifolage insoucieux » (*AM*, 114). Condensé de condensés, Will Scheidmann réunit en son corps tout le cosmos en miniature. Matrice à narrats, oracle bruissant des voix qui l'ont tiré du néant, il est, ni plus ni moins, une figure du Verbe incarné. Ce faisant il dévoile la Forme Secrète du Grand Corps d'Union cosmopoïétique.

Sphérologie plurielle

L'architecture de l'édifice post-exotique prend ainsi la forme d'une série de corps ou d'espaces matriciels emboîtés et imbriqués les uns dans les autres. Les personnes, les noms, les voix et les mondes s'enveloppent toutes mutuellement dans un même Espace noir, multidimensionnel et plurimatriciel¹⁶. L'enveloppement de Wijeyekoon dans l'espace

¹⁶ Ce « réenfantement dans la matrice obscure » est répété obsessivement dans l'œuvre volodienne, comme dans *Bardo or not bardo*, où Schlumm entre dans la « cave » de l'espace noir « comme un nouveau-né » pour rejoindre Puffky (*BOB*, 135), qu'il ne distingue qu'à travers un « filtre au charbon » (*BOB*, 136). Mais c'est dans l'épisode du « montreur de cochon » de *Lisbonne dernière marge* que ce réenfantement symbolique prend tout son poids, où la « cave » de la demeure de la Babouli, « femelle commune » dont Geule de Lune « force la porte », est elle-même décrite comme un « lieu sexué, femelle, un lieu de persistance de la vie, hors du monde et hors des lois du monde. Un lieu au centre duquel (la salle des représentations) on accède après avoir accompli un parcours souterrain, dans l'humidité obscure (l'escalier de terre). Un lieu où sont préservés le droit à la lassitude, le droit au doute, au ralentissement des actes, des pensées et des gestes, le droit, enfin, au mystère. Dans les entrailles de ce lieu femelle, l'irrationnel va subvertir la mécanique jusque-là bien réglée de la tuerie. Mais pas n'importe quel irrationnel. Cet irrationnel-là touche aux secrets les plus atroces de l'inconscient collectif du II^e siècle, reprend les pires confusions entre humanité et animalité, mélange sans principe, sans logique, sans la moindre lumière, la mort et la vie, et s'interroge brusquement sur les mécanismes physiologiques de la reproduction des êtres vivants ». S'il « n'aura échappé à personne » que la représentation théâtrale vise à « enseigner au public le processus de la reproduction animale », « l'élucidation des symboles », elle, « a été depuis longtemps oubliée, perdue (“depuis des siècles”) ». Ce qui échappe cependant à tout le monde, c'est qu'il ne s'agit pas temps de retrouver la

psycho-onirique de Weyloomaja reproduit ainsi, à un degré de complexité supérieure, son enveloppement originel dans les rebuts de peaux où sa mère – archétype de l'Enveloppe primordiale – l'avait « replié, inerte, comme un quartier de mouton dans un chiffon » (*EF*, 597-98), avant de l'abandonner aux mains des moines du monastère de Woorakone. Sorte d'immense Œil Noir ouvert sur l'envers du décor, l'Observatoire du monastère agit lui-même à titre de matrice onirique où germent les rêves de tout un chacun, qui l'enveloppent à leur tour, liant la communauté des rêveurs dont les rêves s'entre-traversent les uns les autres. « Immergé dans le sommeil de tous » (*EF*, 626), Woorakone est simultanément contenu dans les rêves qu'il contient. C'est une loi fondamentale du rêve : le dedans et le dehors, le contenu et le contenant, l'englobé et l'englobant, le rêvé et le rêveur, l'objectif et le subjectif, perméables, versent l'un dans l'autre, comme les voix qui vont et viennent entre l'arrière et l'avant-plan narratif. Les moines et le monastère qui s'entre-contiennent et s'étaient ainsi mutuellement sont eux-mêmes impliqués dans l'espace psycho-onirique de Weyloomaja. « *Rouage de tous* », il est le maître guide du monastère, d'où il coordonne les histoires et les esprits de tous ceux – rêveurs, prieurs, recruteurs, archivistes et voyageurs – qu'il rêve ou qui rêvent pour lui, en lui, avec lui. « Catalyseur du rêve de tous », sa personne se réduit à sa fonction, laquelle consiste à mettre en relation ceux qui coexistent en lui sous divers noms comme autant de moments ou de stations de son déploiement fractal et ubiquiste.

signification symbolique de la reproduction animale que de comprendre ceci : l'élucidation des symboles *est* fondamentalement liée au processus de la reproduction des êtres vivants, puisque les symboles *sont* des êtres vivants, ainsi que nous l'enseigne l'énergétique psychique jungienne. Au symbole qui *déréalise* la réalité de la représentation en en faisant le reflet d'un « autre monde » se substitue l'allégorie, laquelle au contraire *amplifie* la réalité en en intériorisant le mouvement autogénétique, baroque, de la division cellulaire en miroir qui préside à toute création, où tout se découvre en correspondance. On touche là le cœur même du baroque, qui n'affirme ni ne nie la nature illusoire du réel, mais *réalise* quelque chose avec l'illusion même, sans y tomber ni prétendre en sortir. L'univers post-exotique, en faisant s'intriquer les sphères du mythe et de la politique, ne prétend pas substituer une vision « supérieure » aux autres : il envisage les choses sous l'angle du perspectivisme. La superposition des sphères mythique et politique dans un *espace intermédiaire* rend ainsi visible ce qui les unit : une même ontologie des mondes parallèles, se rapportant au fameux mystère du dédoublement. Ce « mariage » des sphères qui ouvre ainsi l'œil de l'esprit sur la structure duplice de l'Être, communique une *présence spirituelle* à chacune, en les faisant s'éveiller à la conscience de leur unité collective. Jouer de l'illusion et de l'hallucination, ce n'est donc pas feindre la présence, mais manifester que la présence totale *est* hallucinatoire; que le sentiment d'irréalité qui caractérise le rêve, où tout se confond, s'identifie, se re-connaît comme Un, constitue en fait la « surréalité » de l'Être parfaitement présent à lui-même, au foyer duquel tout se tient et se correspond. L'architecture de reflets et de mirages qu'est l'édifice post-exotique dessine le lieu *surréel* où vient se manifester la Présence hallucinatoire. C'est le « vrai lieu », le monde métaphysique authentique : celui « que seul pourrait déchiffrer un orfèvre de la prairies des images » (*LDM*, 198).

S'engendrant en synchronisation avec l'espace onirique où il se contient lui-même dans plusieurs autres qu'il dote d'une capacité de rêverie plus ou moins autonome, il est dans la position de l'auteur – du Créateur –, rêvant des mondes à travers les visions et les pensées des créatures et des personnages qu'il invente afin de se réengendrer dans un espace psychique élargi, plurifocal et polyphonique. Weyloomaja ne reçoit la fonction de conteneur des rêves de tous que parce qu'il se contient lui-même en chacun d'eux simultanément, animant l'étoffe onirique du groupe qu'il est et n'est pas d'une présence sourde, discrète, se localisant et se délocalisant à volonté à travers tout un réseau d'appuis, de relais et de mailles mobiles. L'espace psycho-onirique joue ainsi la même fonction de contenance que le vase » alchimique. Deux espaces semi-clos, matriciels, qui ont en commun d'être à la fois conteneurs et contenus. La *scène du rêve* contient le rêveur qui la contient en lui de la même façon que l'alchimiste est contenu dans le « vase » qu'il est, tout à la fois *materia prima* et *athanor*¹⁷.

Lire l'espace noir de Volodine, c'est ainsi remonter le câblogramme des images Archétypes qui y sont enfilées comme autant de perles jalonnant la nuit de l'esprit. C'est « refaire la tâche de l'humanité antérieure¹⁸ », reparcourir tous les degrés, toutes les mémoires, les mythologies, les âges du monde et de l'esprit, intégrer à la conscience les différentes modes de perception et de connaissance qui y sont encodés et qu'on ne peut déchiffrer qu'en les expérimentant par le biais de l'imagination active, laquelle reconduit chaque chose à son Principe par le biais du véhicule transmigratoire des images poétiques. Sous le scénario fictif, romanesque de la littérature post-exotique court le fil sacré de l'histoire spirituelle, dont chaque « gnose » est une « vision » *singulière*. Le « collage » et la superposition de chacune fait passer dans la conscience les divers modes de perception suprasensibles qu'ils exemplifient et codent en symboles sous forme d'images-Archétype dont le scénario « romanesque » déploie les multiples lignes d'univers. L'espace noir est le point Oméga où s'additionne et se ramasse, dans sa fleur et son intégralité, la quantité de

¹⁷ Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet/Chastel, 2004, p. 309 : « Pour les alchimistes, le vase est quelque chose de véritablement merveilleux [...]. Marie la Prophétesse dit que tout le secret réside dans la connaissance de ce qui a trait au vase. On souligne sans cesse que : "*Unum est vas*" (Le vase est un). Il doit être complètement rond en imitation du cosmos sphérique, de façon que l'influence des étoiles puisse contribuer au succès de l'opération ».

¹⁸ Friedrich Nietzsche, cité par Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris, Livre de poche, 1993, p. 74.

conscience progressivement dégagée dans l'Histoire par déploiement de la Noogénèse. Ce n'est pas seulement un personnage, mais la Mémoire même de l'Univers qui se personnalise en Zain et vient jeter à la face du lecteur : « Un collage vous parle ! »

ABRÉVIATIONS

<i>AM</i>	<i>Des anges mineurs</i> , Paris, Seuil, 1999.
<i>BOB</i>	<i>Bardo or not bardo</i> , Paris, Seuil, 2004.
<i>D</i>	<i>Dondog</i> , Paris, Seuil, 2002.
<i>EF</i>	<i>Des enfers fabuleux</i> , Paris, Denoël, 2003 (1988).
<i>JM</i>	<i>Biographie comparée de Jorian Murgrave</i> , Paris, Denoël, 2003 (1985).
<i>LDM</i>	<i>Lisbonne dernière marge</i> , Paris, Minuit, 1990.
<i>NAP</i>	<i>Nos animaux préférés</i> , Paris, Seuil, 2006.
<i>NNP</i>	<i>Un navire de nulle part</i> , Paris, Denoël, 2003 (1986).
<i>PE</i>	<i>Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze</i> , Paris, Gallimard, 1998.
<i>RM</i>	<i>Rituel du mépris</i> , Paris, Denoël, 2003 (1986).

6 – LE CORPS ZOOSPECTRAL

Il n'y a de sens que charnel.

Merleau-Ponty

La vérité biologique est biographique.

Claire Lejeune

« Dis-moi *qui* te hante¹ », demande Dominique Viart en introduction au numéro que la *Revue des sciences humaines* consacra, en 2001, aux *Paradoxes du biographique*. Dix ans après le colloque sur « Le Biographique » tenu à Cerisy-la-Salle en août 1990 sous la direction d'Alain Busine, le constat reste le même : le biographique pullule, prolifère, hante le discours de notre temps, ne s'épuise pas, n'en finit pas de faire retour. On n'en revient pas, voilà. De sorte que parler du biographique, aujourd'hui, c'est d'abord évoquer ou invoquer le « revenant », insister sur ce phénomène de « revenance », sur le fait que du biographique on ne peut peut-être affirmer qu'une seule chose de sûr, et c'est qu'il revient, fait retour, circule. Retour où il y va d'abord et avant tout d'un corps, d'un retour du corps ou du retour d'un corps bien plus que de celui de quelque « sujet », comme on se plaît tant à le dire. À l'explosion bibliographique du biographique correspond la multiplication des publications sur le corps. *Corps rassemblé*², *corps dispersé*³ : corps et cris – corps écrit⁴ : corps d'écriture, écriture du corps, écriture corporelle. *Bios graphein* dit l'étymologie : vie écrite plutôt que vie décrite, vie du récit plutôt que récit de vie. Aussi bio-graphier n'est-ce pas tant écrire *sur* la vie (sur la vie de quelqu'un, majuscule ou minuscule, qui est toujours – biographie ou autobiographie, peu importe – celle de quelqu'un d'autre ou, mieux, de quelqu'autre ou de quelque hôte : on n'est jamais bien loin du *fantôme* et de la *hantise*); bio-graphier ce n'est pas tant écrire *sur* la vie, qu'écrire la vie en amont de tout récit – la vie du corps : *corpo-graphier* ou, pour reprendre la formule de Jean-Luc Nancy dans *Corpus*: « Écrire le signe *anatomique*

¹ Dominique Viart, « Dis-moi *qui* te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, no 263, juillet-septembre 2001, p. 8-33.

² Catherine Garnier, (dir.), *Le corps rassemblé*, Montréal. Arc, 1991.

³ Bernard Andrieu, *Le corps dispersé*, Paris, L'Harmattan, 1993.

⁴ Paul Mathis, *Le corps et l'écrit*, Paris, Aubier-Montaigne, 1981.

de "soi", qui ne se signifie pas, mais coupe, écarte, expose. Laisser courir l'animal du discours⁵ ».

Poser la question de l'incarnation, c'est d'abord et avant tout interroger le rapport entre texte et monde, littérature et réalité. Rien à voir, donc, avec cette « somatographologie⁶ » à quoi formalismes et structuralismes l'ont trop souvent réduite, abîmant le corps dans la circularité d'une relation autistique à lui-même en tant que pur signe de soi et pur soi du signe. À cette conception de la littérarité comme objectivité textuelle close sur elle-même, j'opposerai une vision phénoménologique de la littérature, en tant qu'elle manifeste une relation projective du langage au monde, pour parler comme Wittgenstein. Une des fonctions fondamentales de la fiction, selon l'hypothèse que formule Pierre Ouellet dans sa *Poétique du regard*, consiste ainsi à produire et à reproduire des « esthésies », soit des « configurations propres à la connaissance sensible ou à la sensibilité même d'une époque donnée⁷ ». Il s'agit par là d'ouvrir le monde à la possibilité d'une visée intentionnelle depuis le langage, dans la mesure où celui-ci met en scène l'expérience corporelle qui le sous-tend. Or, la littérature des trois dernières décennies a ceci de particulier qu'elle marque une véritable « révolution esthétique » à l'égard des manières qu'a le sujet de voir et de sentir, de dire et d'écrire. À la désubstantialisation généralisée que consacre le passage de *l'ère du soupçon*⁸ à *l'ère du vide*⁹, correspond en effet la destitution de l'*Ego-hic-et-nunc* en tant que pôle d'identité rapporté à l'unicité d'un point de vue, lequel éclate désormais en myriades de « petites perceptions », pour parler comme Leibniz. Cette *Ichlosigkeit* ou perte d'identité dont témoigne le roman contemporain oblige le corps à repenser ses points de contact avec un univers « où choses de l'œil et chose du réel participent [désormais] d'une même chair sans forme ni fond, sans dehors ni dedans, sans centre ni contour, dans laquelle sujet et objet vivent au plus près¹⁰ », le corps ne se manifestant plus qu'aux jonctions et aux disjonctions occasionnées par cette perte. Ainsi naît Crab, héros unique de deux « romans » d'Éric Chevillard aux titres évocateurs : *La nébuleuse*

⁵ Jean-Luc Nancy, *Corpus*. Paris, Métailié, 1992, p. 74.

⁶ J'emprunte le terme à Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 76.

⁷ Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limoges/Sillery, PULIM/Septentrion, 2000, p. 272.

⁸ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.

⁹ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

¹⁰ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 261-62.

du crabe et *Un fantôme*. Nébuleux, fantômatique, protéiforme, « toujours en marge de ce monde et comme étranger à la vie »¹¹, il accuse l'émergence d'une subjectivité nouvelle – *postmoderne*, tributaire de ce que G. Agamben appelle « singularité quelconque »¹². Subjectivité que je me propose ici d'étudier à travers les phénomènes esthétiques d'incarnation et d'intercorporéité, afin de mettre à jour ce qui est en jeu dans les rapports troubles entre le corps spectral de l'animalité et l'écriture dont elle mine sans cesse l'économie.

La singularité quelconque ou le corps sans organe

*L'être qui vient : ni individuel, ni universel,
mais quelconque. Singulier, mais sans identité.*

Giorgio Agamben

Crab, c'est d'abord un *nom* à la recherche d'un *corps*, devenu la maladie de son propre regard: « Crab est insaisissable, ni fuyant ni dérobé, plutôt flou, comme si sa myopie native avait peu à peu rongé tous ses tissus » (*N*, 7). Un « trouble » oculaire prend (le) corps, interroge le mystère de sa naissance au visible à travers l'holocinétisme diffus d'un regard errant qui perd non pas ce qu'il donne à observer, mais bien ce qui lui permet de voir, cela même qui en constitue le support et l'ostensoir. De sorte que ce qui, de soi, est le plus près pour la perception, apparaît dans l'éloignement où le tiendrait l'amétropie d'un autre. Le corps, aussi estompé qu'élargi par l'étrange *scopie* où il se déconstruit – et la *topie* avec lui – s'absorbe ainsi dans cette « zone d'indiscernabilité » dont Agamben fait de l'auréole le symbole, qui reconduit ainsi *mutatis mutandis* l'isotopie du fantôme et de la nébuleuse au fondement des deux romans. Aussi la singularité « n'est[-elle] pas ici une détermination extrême de l'être, mais la *manière* dont ses limites s'effrangent ou s'indéterminent : une individualisation paradoxale *par indétermination*¹³ » qui permet à l'être de se confondre, de devenir *quelconque*. « En ce sens, affirme le philosophe, l'auréole peut être pensée comme

¹¹ Eric Chevillard, *Un fantôme*, Paris, Minuit, 1995, p. 137. Afin d'éviter un trop grand nombre de notes en bas de pages, les références aux ouvrages les plus souvent cités d'Eric Chevillard se feront directement dans le corps du texte, entre parenthèses, selon le système d'abréviations décrit à la fin du chapitre.

¹² Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990.

¹³ *Ibid.*, p. 60.

une zone où possibilité et réalité, puissance et acte ne peuvent plus être différenciés¹⁴ ». À la puissance et à la possibilité serait inhérente la forme du *quelconque*, dans la mesure où toute singularité se constitue au voisinage de la totalité des possibles. À l'« auréole » correspond ce « champ transcendantal impersonnel et pré-individuel¹⁵ », dont parle Deleuze. Un champ précisément fait de « singularités anonymes et nomades », toujours autres en puissance, présidant à la genèse des individus et des personnes sous le prototype d'une sorte d'« Adam vague¹⁶ », dont chaque incarnation n'est jamais qu'une variante.

Ainsi Crab n'a-t-il « qu'une idée vague et très fragmentaire » de ce qu'est un homme, « car la contemplation mi-amusée, mi-horrifiée, de son propre corps brûlant de désir, puis rongé par la faim, et encore livré pieds et poings liés au froid », qui ne « sont là que quelques aspects d'un même sujet observé sous plusieurs angles, mais dont il voudrait saisir d'un seul regard toutes les complexités » (N, 41). Aussi le voit-on expérimenter ces « innombrables avatars », les incarnant

sans discrémiation, simultanément tous, homme inconcevable et pourtant seul réel, entier, intègre, représentatif de toute humanité, qui est à la fois vieillard et parturiente, jolie petite rousse chauve grande et maigre de sept ans avec ses cheveux de jais et sa barbe grisonnante de patriarche athlétique absolument glabre et carrément obèse, porteur d'épaisses lunettes, à la voix de baryton, au nez camus parfaitement aquilin, au profil grec, aux yeux perçants, nu à l'exception d'un pagne de plumes et très chaudement emmitouflé...[...] tous [les autres hommes] sont des amateurs comparés à lui, si naturellement machinal, si convaincant, un exemple à tout point de vue, d'où que l'on se place (N, 42).

C'est bien parce qu'il est un *exemple* que Crab échappe à l'antinomie de l'universel et du particulier : « singularité parmi les autres », l'exemple, rappelle Agamben, « peut cependant se substituer à chacune d'elles : *quelconque*, « il vaut pour toutes¹⁷ ». Ainsi assistons-nous, dès le début d'*Un fantôme*, à la projection et à l'extension d'un corps d'ondes qui, colonisant tous les autres, pousse l'exemplification jusqu'à cet *actus confusionis*, acte fusionnel où le soi et l'autre se confondent et se dissolvent jusqu'à ruiner le principe même de toute identité:

L'influence de Crab sur son entourage est telle qu'on ne peut l'ignorer, elle agit sur nous parfois, à notre insu, directement ou non, plus sournoisement quand le hasard nous amène dans le rayon d'action de ses ondes, une influence immédiate, irrépressible, comme la contagion du fou rire ou du bâillement, et qui se propage aussi rapidement : sur tous les visages les tics de Crab, sur toutes les lèvres ses grimaces, et ses difficultés

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 132-33.

¹⁶ *Ibid.*, p. 154-55.

¹⁷ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 16.

d'élocution, ses défauts de prononciation affectent chacun d'entre nous désormais, la confusion de sa pensée trouble tous les cerveaux, et tous les corps se voûtent comme le sien, notre pas hésite, nos gestes mimétiques sont les siens. Les choses en sont là. Si son influence croissante n'est pas combattue avec vigueur, dès à présent, sans lésiner sur les moyens et quitte à verser le sang, il sera bientôt impossible de savoir lequel d'entre nous est Crab (*F*, 10).

« Au-delà de l'organisme mais aussi comme limite du corps vécu », se trouve ainsi mis à nu, à travers cette conception *ondulatoire* de la corporéité, « ce qu'Artaud a découvert et nommé : corps sans organes¹⁸ ». C'est un corps intense, intensif, nous dit Deleuze, analogue à celui de l'hystérique, découpé en seuils ou en niveaux suivant la rencontre de l'*onde* qui le parcourt avec les Forces intéroceptives, extéroceptives et proprioceptives qui l'assiègent et le travaillent. Rebelle à toute organisation, redoublant l'indétermination propre à l'être quelconque, le corps sans organes ou dés-organisé ne manque pas d'organes, mais seulement d'organisme ; il n'a d'organe que temporaire, en vertu de la polyvalence qui ne le fait se déterminer à tel ou tel niveau, selon la force rencontrée, que jusqu'à ce qu'une autre force, d'une autre nature, suivant une autre poussée en change la place et en modifie la fonction, soumettant ainsi le corps à d'incessantes métamorphoses.

Multizoné, polyphasé, ectoplasmique, synesthésique – le corps de Crab se voit ainsi plié, déplié, replié, brisé, tordu, broyé, sculpté par des Forces énigmatiques et sauvages, qui le vouent à un devenir sans mesure, illimité, analogue à ce devenir-fou qu'évoque Platon, depuis lequel s'ouvre le paradoxe d'une *identité infinie*¹⁹. Suivant l'affirmation fameuse de Mallarmé: « peindre l'effet, non la chose », aussi bien que celle de Paul Klee: « non pas rendre le visible, mais rendre visible », la tâche de la littérature, comme de la peinture, si elles ont bien en propre d'inventer et de réinventer le corps, c'est-à-dire de le *ré-incarner*, consiste à rendre visibles ces forces qui, invisibles, n'en sont pas moins la condition de toute sensation. Aussi n'y a-t-il de corps qu'en vertu de ce continu résistant qui le fait s'éprouver comme « masse intérieurement travaillée²⁰ », suivant la définition que Merleau-Ponty donne de la *chair*.

¹⁸ Gilles Deleuze, *La logique de la sensation*, Paris, Éds de la différence, t. 1, 1984, p. 33.

¹⁹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 8-9.

²⁰ Maurice Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 193.

Des forces polymorphes

Le corps de Crab est donc vibrionné et cahoté de Forces multiples et spasmodiques, qui frayent et sillonnent aussi bien les hommes, les plantes et les animaux. Force de *pesanteur* et *d'inertie*, sous laquelle il est réduit à « ce corps posé là, pesant et diffus à la fois », « Sensible anéanti » sous « cent kilos d'ankylose » (N, 107). « Tu porteras ce nom et tu traîneras cette ombre. Crab ne s'est jamais vraiment remis du choc. Il n'a jamais réellement accepté la situation. Cette incroyable liberté qu'on a prise avec lui. Ce séjour forcé au sol. Sur une terre qui fait ses mottes avec les morts » (N, 111). Force *d'attraction magnétique*, que manifeste « le rayon d'action de ses ondes » (F, 10) resserrées sur les passants et le voisinage, si bien qu'il

attire à lui et s'empare de tout ce qui le tente, vos femmes et vos maisons, votre visage même s'il le trouve à son goût, et tel coin du ciel au crépuscule, telle nuit pleine sans étoiles, son petit miroir de poche les attire à lui irrésistiblement et, sitôt la prise assurée, l'objet convoité en sa possession, Crab le fait disparaître dans la doublure de son vêtement, et quitte rapidement les lieux (F, 46-47).

Force *centrifuge* de *gravitation*, « déchaînée par sa marche en rond », perturbant

la rotation de la planète elle-même et sa révolution autour du Soleil, de sorte que l'ordre des saisons se trouve bouleversé, imprévisible désormais, et que la Terre en perdition dans l'espace ne reste plus deux jours de suite sur la même orbite, c'est déstabilisant pour tout le monde », de sorte qu'« [i] va falloir que Crab se fixe » (F, 25).

Force *d'érosion*, qui décompose son visage en « une grosse boule de glaise molle » (F, 29).

Force *thermique*, qui fait craquer sa matière terreuse sous la cuisson (F, 29). Force de *germination*, qui le fait buissonner et se ramifier sous l'action de cette

sève puissante, sous pression, qui engorge et gonfle ses veines, c'est plus que n'en peuvent contenir ses circuits, flux violent ralenti par sa propre densité et dont la circulation finalement arrêtée se mue en tension », « énergie captive, bloquée, qui fait craquer ses coutures et soudain se libère » (F, 51)

en poussant de nouvelles branches, le contraignant aux opérations de bouturage et de marcottage. Forces de *dissipation* et *d'éparpillement*, qui le font se disperser et s'illimiter, jusqu'à ce que son corps occupe ici tout l'espace d'une église, engorgeant « la nef, le chœur et les transepts, jusqu'aux moindres absidioles » (F, 96). À moins que, phagocytant tout ce qui se trouve à la portée de sa main, il ne prenne de l'expansion jusqu'à ce qu'il sature l'univers et atteigne à cette « présence d'immensité » dont parlent les mystiques:

Crab gonfle, c'est sa nouvelle idée, pour grossir va tout manger, tout boire, ce qui se présente. avaler tout puis assimiler sans rejet, tout retenir, occuper le terrain, par vagues.

éboulements successifs de chairs, imposer sa masse, gagner en largeur, tout recouvrir, gagner en épaisseur, par accumulation, stratification, ensevelir tout, combler, colmater, obstruer, tout remplir et conquérir, prendre toute la place. Il n'a pas à se déplacer pour y parvenir. Il se répand sans bouger. Crab avale d'abord ce qui est à portée de sa main, grossit d'autant, et son corps élargi profite de cette envergure nouvelle, trouve en tâtonnant alentour de quoi manger encore, progresse ainsi, lentement mais sûrement, à la fois dans toutes les directions, déboule, s'approprie le monde environnant, [...] présence rayonnante qui refoule les autres sur ses bords [...] (F, 142-3).

Force de *contraction*, qui lui permet de plonger à l'intérieur de son propre corps pour, ici, s'embouquer et « se concentrer tout entier à l'intérieur du nez » afin d'y opérer de petites chirurgies d'un jour : « il redresse l'arête osseuse déviée depuis toujours, puis il pince les ailes de ses narines afin de rétrécir un peu celles-ci », ou là, « [s]ans relâcher sa concentration », s'introduire « dans son globe oculaire gauche » et, changeant de climat, se glisser,

en tâtonnant entre la cornée et le cristallin pour remplacer le pétale fané de son iris par une membrane neuve, prélevée sur un chat, tant qu'à faire, puis il draine le sang de lapin qui noyait son regard plus souvent que les larmes. Même chose pour l'œil droit, dont il corrige aussi le léger strabisme d'un coup d'épaupe. Puis il se laisse choir dans la cavité buccale, non sans rehausser ses pommettes et retendre les muscles flasques de ses joues au passage – la langue amortit sa chute [...] Crab renonce à orner la voûte, une prochaine fois, des travaux plus urgents réclament toute son attention : limer, égaliser, blanchir vingt et une dents, trois autres sont à remplacer, deux autres à intervertir, une canine et une prémolaire, quant aux quatre du fond, Crab arc-bouté se les extrait et les recrache, lui faisaient mal, ne lui ont jamais servi à rien (F, 52-4).

À moins qu'il ne se débride le derme au couteau et ne plonge la lame

dans sa gorge, remonte sous le menton, épouse prudemment les reliefs accidentés de la mâchoire, refuse un baiser des lèvres hypocrites, file sous le nez, entre dans la joue comme dans du beurre, facile, rencontre la pommette et la contourne, rapide, soulevant devant elle une vaguelette bleuâtre, écumeuse, mêlée de poils fins et courts, qui rejette en s'échouant la conque violacée d'une oreille défectueuse [...], tir[e] sur la peau du visage pour la retendre et, malgré le sang qui coule le long de son cou, [...] trouve encore la force de s'engager sur ces méplats provisoires [...] (N, 95-6)

Force d'*éclatement*, sous la violence de laquelle il explose *littéralement* de rire:

Crab pétrifié cède tout à coup, ne se contient plus, le lichen qui court sur son ventre et sur ses flancs agaçait depuis trop longtemps les petits nerfs sensibles de sa peau, il a résisté autant qu'il a pu, deux siècles, trois siècles, peut plus, éclate de rire et s'éparpille en fragments infimes, presque du sable déjà, qu'importe, c'était ça ou attendre bêtement la fin de l'érosion, avec le risque croissant d'être pulvérisé par le gel, un hiver, or il n'est pas de douleur plus atroce pour une statue (F, 151).

Force d'*hystérisation* et de *déplacement* : ce qui était *cœur* à tel niveau devint *cerveau* à un autre niveau (N, 85) ou au même niveau sous l'actions d'autres forces, en vertu du caractère

transitoire et polyvalent des organes indéterminés. Aussi Crab se retrouve-t-il indifféremment avec un œil bleu dans la narine, plusieurs oreilles sur les flancs, un scrotum sous le menton et des milliers de papilles gustatives au fond de l'intestin. Force « *chronotopique* » qui le renverse, le happe et l'emporte, jusqu'à ce qu'en se débattant il parvienne momentanément à en dévier le cours et à ployer la ligne du temps en figures géométriques, « triangles » et « cercles de temps » – à moins que son ralentissement ne lui permette, de faire un « octogone parfait ». Momentanément, car

quand le temps arqué, plié, comprimé, exerçant une pression toujours plus forte à l'intérieur de ces figures ou de ces formes contraintes, se détendra d'un coup pour reprendre sa ligne, ce qui ne peut manquer d'arriver, hélas, Crab trois fois centenaire tombera instantanément en poussière, et dans l'oubli de même instantanément » (F, 150).

Aussi, plus sage, vieillissant « parfois de dix ans en quelques heures » pour ensuite ne plus bouger « durant des siècles », il laissera le temps passer « à côté de lui, au-dessus de sa tête ou entre ses jambes », s'accumulant « en lacet derrière lui » (F, 56).

La zone d'indiscernabilité, qui apparie ainsi la *singularité quelconque* à un *corps sans organes* à travers l'action polymorphe de ces Forces, ne brouille pas seulement l'organisation du corps humain, mais trouble jusqu'à l'immunité ontologique des trois règnes, faisant se confondre *tous* les étants, qu'ils soient de chair ou de pierre, humains ou animaux. Aussi le propre de Crab est-il précisément de n'avoir pas de propre; son nom même est commun, sa majuscule, empruntée. L'indécidabilité entre l'homme et l'animal où le plonge la simple élision du *e*, se concrétise donc dans un devenir-animal multiforme. Ainsi Crab est-il

entré en possession de documents très anciens [...] selon lesquels le mille-pattes était un malin, jadis, à l'origine des temps, et l'oie une lumière, et les conférences du buffle attiraient un public nombreux, composé d'abeilles et de linottes, la puce ne buvait pas encore, l'ours était théologien par vocation, le chat cosmographe, l'ourang-outan jouait aux échecs, la tortue se mêlait de philosophie, le homard trafiquait en politique (N, 100-1).

Ceci jusqu'à ce que chacun, sous le coup de l'évolution, visse diminuer peu à peu son intelligence, « en même temps que se développaient son agilité, sa beauté propre et sa grâce naturelle [...] dans un monde où la vie s'éprouve par les sens et se conserve par la force ». Pour Crab, qui ne peut se résoudre à ce que seul entre tous, l'homme ne soit pas parvenu à se libérer de la conscience, il s'agit en fait moins d'un devenir-animal que d'un *re-devenir* animal. Enviant « la bêtise des bêtes, leur vie strictement organique – sans l'horreur des

organes – et sensuelle – sans l’effroi des sens –, exempte de souci » (*N*, 13-14), Crab aspire « à la folie hagarde, rêveuse, du poulpe le plus mou, du lézard le plus plat, de la plus lente des chenilles » (*N*, 13-14). Le voilà donc ici à « parasiter l’intestin d’une vache durant deux ou trois jours » (*N*, 105), cependant que là il s’affaire à « plier son corps aux coutumes des mollusques gastéropodes [...] afin d’obtenir cette plastique molle, cette élasticité si remarquable chez les limaces » (*N*, 113), qui a pour *analagon* matériel le *caoutchouc*, que Chevillard érige à la noblesse d’une *prima materia*, jusqu’à en faire le titre d’un de ses romans : *Le caoutchouc, décidément*²¹.

Bio-graphies

Il y a des corps surcorps et qu’on dit anticorps. Ils sont sans image. Ils sont sans écho. Aucun rêveur ne les rêve. Aucun monde ne les contient. On dit qu’ils écrivent.

Pascal Quignard

Je crois voir de trop près ma main qui écrit et ma plume est une enfilée de brouillard.

Aragon

Toute histoire consiste en « un discours articulé par des corps », affirme Michel de Certeau, qui distingue entre une *intextuation*, par quoi « les êtres vivants sont “mis en texte”, mués en signifiants » de la Loi, et une *incarnation*, en vertu de laquelle « le *Logos* d’une société “se fait chair”²² ». À ces concepts qui, tout aussi intéressants et pertinents soient-ils, restent tributaires d’une vision sémio-juridique de l’incarnation, dans la mesure où elle se réfère à l’« application » du texte sur les corps publics et privés au moyen d’une panoplie d’outils, dont « l’anatomie politique » de *Surveiller et punir*, trois ans plus tard, complètera l’inventaire –, je préfère la notion d’*excription*, que j’emprunte à Jean-Luc Nancy. Il s’agit par là de « toucher au corps, au lieu de le signifier ou de le faire signifier ». L’auteur de *Corpus* entend par là « son inscription-dehors²³, sa mise *hors-texte* comme le plus *propre*

²¹ Éric Chevillard, *Le caoutchouc, décidément*, Paris, Minuit, 1992.

²² Michel de Certeau, « Des outils pour écrire le corps », in *Traverses*, nos 14-5 (avril 1979), *Panoplies du corps*, p. 12.

²³ Notons que Derrida associe précisément le dehors à un lieu qui menace l’identité du sujet.

mouvement de son texte : le texte *même* abandonné, laissé sur sa limite²⁴ ». « Non plus des corps employés à faire du sens, mais du sens qui donne et qui partage des corps²⁵ ». « Le corps, sans doute, c'est *qu'on écrit*, poursuit Nancy, mais ce n'est absolument pas *où* on écrit, et le corps n'est pas non plus *ce* qu'on écrit – mais toujours ce que l'écriture *excrit*²⁶ », de sorte qu'« un corps [...] est [...] aussi le tracé, le tracement et la trace²⁷ ».

Ainsi Chevillard nous redonne-t-il à penser l'incarnation comme *sillage*, tel que le phénoménalise ce corps à corps de Crab avec le langage :

Crab laisse des phrases derrière lui, frêle sillage qui signale son récent passage, mais il n'y est plus, il est loin devant, et leurs flexions étranges, leurs multiples détours reproduisent simplement le tracé de sa fuite en zigzag, et trahissent son effort – non récompensé jusqu'ici – pour rompre ce fil qu'il déroule derrière lui en avançant, quoi qu'il fasse, où qu'il aille, pour s'arracher enfin à cette piste d'encre qui permettrait de remonter jusqu'à lui et de l'appréhender s'il n'était heureusement beaucoup plus rapide que son lecteur – mais la fatigue un jour se fera sentir, il ralentira, son lecteur lui tombera dessus. Cessez d'écrire, lui conseille-t-on, faites-vous oublier quelque temps, la piste s'effacera bientôt d'elle-même. Certainement. Il suffirait que Crab renonce à bouger. Mais attention, écrire étant pour lui *la seule manière de se mouvoir*, le moindre geste esquissé relancerait sur sa trace la meute de ses poursuivants (*N*, 60).

Voici donc enfin se préciser ce corps énigmatique qu'un autre texte du romancier achève d'élucider, si bien qu'*intercorporité* et *intertextualité* en viennent mutuellement à s'échanger sur la base de l'étymologie commune aux deux corps (*corps* et *corpus*) : *Et si la main droite de l'écrivain était un crabe*, titre Chevillard, redéfinissant l'incarnation en fonction de la force proprioceptive qui meut la main de l'écrivain dans un mouvement analogue à la démarche du crabe, chargée de le métaphoriser depuis le sème commun du *déplacement latéral*. Mais c'est la *métaphore* elle-même qui se trouve de la sorte déplacée, en tant qu'elle désigne étymologiquement, chez Arisote, un « transport » que l'intercorporité de la main et du crabe littéralise, au sens propre, jusqu'à vider la métaphore de sa *figurativité*, selon un procédé courant chez Chevillard²⁸ qui atteint ici son apogée et sa limite, c'est-à-dire le corps lui-même comme principe de tout renvoi.

²⁴ *Ibid.*, p. 14.

²⁵ *Ibid.*, p. 73.

²⁶ *Ibid.*, p. 76.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Au sens où Chrysippe (cité par Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 17) enseigne : « Si tu dis quelque chose, cela passe par la bouche: or tu dis *un chariot*, donc un chariot passe pas la bouche ». Entre autres exemples possibles. cf. ce passage d'*Un fantôme* qui enseigne, comme le disait si bien Leclaire, qu'il faut toujours *prendre le corps à la lettre* :

Ainsi Crab n'était-il tout ce temps si difficile à saisir que parce qu'il n'a jamais cessé d'être là, *littéralement-latéralement* sous la main²⁹, aveuglé par cette forme d'absence-ici qui affecte le corps (s')écrivain, comme le suggère cette phrase d'Aragon, expressément écrite pour lui: « Je crois voir de trop près ma main qui écrit et ma plume est une enfilée de brouillard³⁰ ». « L'écriture fait voir qu'on ne voit pas, qu'on ne peut pas voir, vraiment³¹ », de conclure Pierre Ouellet. Ce n'est donc qu'*après-coup*, en vertu de cette différence que Derrida situait au principe de toute écriture, que l'on comprend que ce *tissu* qui paraissait rongé par la « myopie native » de Crab (cf. *supra*), n'était autre que ce *textus* qu'il ne cesse de tendre entre *défiguration* et *refiguration*. On aboutit alors à une espèce de *configuration*, où réussit à se maintenir une indécidabilité qui mine la métaphore, écartelée, comme le corps, entre le propre et le figuré. Cette collusion du scripturaire et du biologique, du corps et du corpus, du texte et du tissu, appelle à mon sens quelque chose comme une histologie littéraire: « Écrire le signe *anatomique* de soi, qui ne se signifie pas, mais coupe, écarte, expose », suggère Nancy. « Entailler le discours ». « Glisser vers l'anatomie d'un corpus [...] des configurations, des plastiques, il faudrait dire des *états-de-corps*, façons d'être, allures, respirations, démarches³² ». C'est dire qu'il n'y a d'histoire que *bio-graphique*, qu'il n'y a de récit qu'en tant qu'excription d'un *bios*.

Du hérisson

C'est ce que fait voir un autre roman de Chevillard, parodie de l'autobiographie: *Du hérisson*. L'autre qu'est l'animal, plus inaccessible peut-être encore que le dieu, comme le suggérait Heidegger, toujours en excès sur ce qu'on pourrait en dire, y donne paradoxalement accès à ce que l'écriture a de plus propre en tant qu'elle consiste à accueillir ce qui vient, happée par ce qu'elle appelle comme malgré elle, à l'affût de ce bruissement qui borde le

Crab en retard allonge le pas. Pourtant, il ne va pas encore assez vite. Il se met donc à courir, sans forcer, à petites foulées. Mais Crab lorsqu'il court fait naître les chiens qui le poursuivent, plus exactement la vitesse inhabituelle de son déplacement lui suggère l'idée de fuite, et l'idée de fuite lui suggère l'idée de la poursuite, et l'idée de la poursuite lui suggère l'idée d'une meute de molosses lancée à ses trousses [...] (F, 121).

²⁹ « La main droite de Crab est constituée de cinq doigts et d'un crayon » (F, 20), lit-on dans *Un fantôme*, qui donne à voir la somatisation de l'outil mué en un authentique *organe de création*.

³⁰ Cité par Pierre Ouellet, *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Candiatic, Éd. Balzac, 1992, p. 307.

³¹ *Ibid.*

³² Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 74.

sens et le reverse à la sensation, à l'extrême limite de la pensée. S'attelant à son autobiographie, l'auteur saisit dans l'acte même d'écrire ce qui échappe à l'écriture, là où celle-ci se voit saisie par l'animal qui s'en échappe en s'y immisçant sur le mode parasitaire pour la faire s'échapper hors des sentiers battus, l'obligeant à parler d'autre chose et autrement en en altérant le projet et le rythme pour la conduire autre part, on ne sait jamais où exactement. Le projet autobiographique d'écrire sur soi ne va pas de soi à partir du moment où il en vient très vite à la nécessité de parler de l'autre ou, mieux, à être parlé par lui. Lui qui, pourtant, en tant qu'animal, ne parle pas mais fait beaucoup parler. Lui, l'hôte indésirable, l'autre qui est toujours le même éternel revenant, différent depuis le commencement, nous confrontant à un type d'altérité qui échappe à la specularité de *l'alter ego*.

Le roman commence donc par l'intrusion soudaine de cet autre qu'est l'animal sous les traits d'un hérisson venu de nulle part faisant irruption sur la table d'écriture de l'auteur occupé à écrire son autobiographie. Décontenancé par l'apparition incongrue, l'auteur se questionne sur ce qu'il convient de faire d'un hérisson, qui porte l'écrivain à s'interroger sur le sens et la « destination » de l'animal, dont la venue inattendue inquiète son savoir non seulement au regard de cet autre dont il avoue ne pas savoir grand chose, mais également au regard des autres humains qu'ils soupçonnent d'être de mèche : « Est-ce que les autres savent? Suis-je pathétique en ce moment? Mon ignorance prête-t-elle à rire? Quelle est l'évidence qui m'échappe? Que m'a-t-on caché? Je n'ai jamais été instruit à ce sujet. Pourquoi ne m'a-t-on rien dit? » (*H*, 10) Tout le roman, qui se donne pour une confession autobiographique, met en scène ce conflit entre la volonté « d'écrire ou de transcrire le signe anatomique de soi » par quoi se définit l'autobiographie et l'obstacle que représente l'animal, qui ne cesse de se mettre en travers des phrases, la *zoè* opposant l'opacité de son corps au *bios*. Un conflit qui a pour enjeu politique l'espace territorial de la page, de laquelle il s'agit d'expulser l'animal qui, dans sa sauvagerie, ne cesse de troubler et de différer l'écriture de l'histoire.

Omnivore, il se nourrit de tout, à commencer par cette gomme à effacer dont l'auteur dit qu'elle lui est « plus utile que sa mémoire » (*H*, 54) dans son entreprise autobiographique. S'attaquant à la gomme, le hérisson l'empêche d'une part de l'effacer de sa mémoire et de son champ visuel et, d'autre part, de revenir sur les aveux indiscrets qui pourraient lui

échapper en écrivant sa confession, le plongeant ainsi dans la gêne de s'exposer nu, sans possibilité de se masquer par « repentirs », comme on dit en peinture, mais aussi en religion, dont les images et les schèmes travaillent le texte en sous-main :

Bientôt il ne restera plus rien de ma gomme : elle meurt comme elle a vécu. Peu à peu s'efface. La gomme se sacrifie pour nous laver de nos péchés, elle les prend sur elle, elle expie nos fautes, notre âme noire se dépose comme une suie sur son tendre petit corps blanc mutilé. [...] Mon hérisson naïf et globuleux s'acharne maintenant sur ses plus doux organes mis à nu (*H*, 66-67).

La gomme, qui a pour fonction de protéger la nudité du corps de l'écrivain en lui permettant de se masquer sous les ratures, expie pour celui-ci le refoulement coupable de la nudité de l'âme, dont elle efface la noirceur, au propre comme au figuré : il suffit de la frotter pour qu'elle renaisse « neuve comme son frère aquatique, le savon » (*H*, 58). Mais une fois la gomme disparue, rongée, plus rien ne protège l'écrivain de l'animal, devant lequel il se trouve sans arme, face à face. Il lui faudra donc se résigner à « faire avec » cet hôte indésirable : « Pas moyen de passer outre, quitte à se détourner, quitte à se rallonger il faut se le coltiner. De toute façon, si on l'oublie quelques instants il resurgit, on ne le tient pas longtemps enfermé dans le néant » (*H*, 48-49). Cette présence animale envahissante, le langage l'enregistre jusque dans ses figures et sa rhétorique, conférant ici au hérisson, par hyperbole, les dimensions de quelque Léviathan en caricaturant les traits à petite échelle.

La bête veille sur cette confession non seulement en effaçant la possibilité même du « repentir » mais en interdisant du même coup à l'écrivain de tomber dans l'excès contraire, de « sortir ses tripes et les mettre sur la table », là où l'autobiographie sombre dans le cliché de la confession larmoyante et complaisante: « Avec un hérisson naïf et globuleux mangeur d'ordure, plus possible un tel étalage. Il va falloir me ravalier tout ça, mon ami [...]. Avis : je cède le mien, gracieusement, au premier écrivain-tripier qui veut bien rengloutir ses intestins » (*H*, 74). Ayant avalé la gomme à effacer, le corps du hérisson *devient* la gomme par contagion métonymique de contenu à contenant, selon la magie homéopathique qui préside à la logique de la chasse primitive. Mais ici, c'est l'animal qui mime le chasseur, retourne son arme contre l'écrivain et, ayant avalé la gomme qu'il est devenu, lui fait ravalier ce « tas d'entrailles » qui ne donne à lire que du vent.

La dé-nomination

Tout le livre apparaît ainsi comme une sorte de traduction thériomorphe de la lutte avec l'ange, par laquelle il s'agit de sortir l'autobiographie du cliché en se sortant de soi-même par l'intermédiaire de l'autre, l'animal, afin de laisser être et courir *l'animal du discours*, l'animalité de la lettre et des mots animés. C'est bien ce que donne à lire, sur le mode parodique, le titre à consonance alchimique de l'autobiographie projetée : *Vacuum extractor*.

On comprendra. Qu'il ne saurait être question pour moi de raconter autre chose que ce que je vis à ce moment-là, en écrivant ce livre justement, quelle expérience de conscience c'est d'ordonner le monde à sa guise en le nommant. Nous en détenons tous les composants, les matières premières, les éléments, précipités dans les mots qui les désignent et de la sorte manipulables facilement » (*H*, 75).

« Ordonner le monde à sa guise en le nommant » : c'est ce que Dieu ordonne de faire à Adam : nommer les animaux venant devant lui pour s'assurer d'une prise sur la logique du vivant, sur le *logos* zoologique. L'animal, cependant, chez Chevillard, ne se laisse jamais appréhender sous un nom propre, ou ne s'y laisse capturé que pour y subvertir la prétention à toute appropriation et à toute main mise de l'homme sur l'animal, ainsi qu'on a pu le constater avec Crab. À l'exposé des faits par quoi se définit la science historique, le récit animé, animalier ou animiste, substitue la vie de l'écriture vivante, le devenir-corps de l'Histoire ou, pour le dire plus justement, le devenir-animal du biographique et de l'historique. L'animalité de la lettre fait ainsi se disjoindre le *bios* du *graphein* et, ce faisant, libère le corps de la loi de l'écriture qui lui intime de « faire sens », de façon à laisser courir l'animal du discours.

L'animal revient devant l'écrivain contemporain comme devant un Nouvel Adam, dont la tâche, en cette ère post-historique, est exactement inverse de l'entreprise de nomination de la Genèse : il s'agit pour l'homme, par l'écriture, de libérer l'animal du nom propre qui en a fait un assujetti, lequel animal, en retour, libère l'homme du poids de sa mémoire culturelle en parasitant le réflexe autobiographique et la pulsion encyclopédique de sa présence auratique et magnétique. Présence qui a pour effet de guérir l'homme de l'oubli de l'Ouvert d'où il vient, en l'invitant à renouer avec l'errance des bêtes, ces « errants au cœur léger » qui insistent dans la marge où serait donnée à l'homme, obsédé par la

compulsion de ses traces sous lesquelles il s'enterre vivant, l'occasion de se délivrer de sa folie muséale.

Une réserve d'oubli

C'est ce que donne à voir de façon exemplaire le film de science-fiction *Jonhny Mnemonic*³³, véritable fable de notre temps. Pour éviter que des informations hautement confidentielles soient interceptées par des « hackers », on préfère les stocker dans la mémoire prothétique d'un « messenger » humain, joué par Keanu Reeves. Une mémoire prothétique pour laquelle il lui aura fallu payer le gros prix, puisque si elle décuple ses capacités humaines, elle lui aura coûté son identité. Cette mémoire démesurée, cette *hybris* du savoir, il ne pouvait l'acquérir qu'en sacrifiant le souvenir de ses origines, c'est-à-dire la mémoire de son enfance, qui ne subsiste plus que sous forme de mémoire involontaire, filtrant par images fragmentaires. Il lui faudra donc consentir à une dernière mission, à un ultime transport d'information pour pouvoir se payer la chirurgie qui lui permettra d'extraire de sa tête en souffrance cette gigantesque masse d'informations qui parasite sa conscience et lui pourrit la vie. Mais le temps presse, puisque s'il n'exorcise pas cette mémoire dans les délais prescrits, ses circuits neuronaux sauteront, entraînant sa mort. Sa survie dépend ainsi de sa capacité à se débarrasser à temps du temps accumulé. S'ensuit toute une série de péripéties, au terme desquelles, trahi par celui-là même qui lui avait promis la délivrance, il devra s'en remettre à un animal, un dauphin dans un aquarium, qui a le pouvoir de le débarrasser du trop-plein de sa mémoire. L'animal apparaît ici comme cette « réserve d'oubli » dont parle Jean-Christophe Bailly : « Une réserve d'oubli qui se souvient à sa manière d'une origine oubliée et perdue : errant dans l'impensable et dans l'oubli, les animaux sont, avec leur « espèce d'existence », les témoins d'une pensée engloutie dans la présence et nous font, comme tels, les signes vagues d'un accord disparu³⁴ ». Pour Chevillard, les animaux sont également

les seuls témoins dignes de foi, contemporains de tous les hommes, passés à travers les mailles de l'histoire. Ils persévèrent. Ce sont eux qu'il faut regarder pour savoir à quoi ressemble le monde de toute éternité, quel il fut, quel il sera. Mon hérisson naïf et globuleux est seul présent dans cette pièce. J'y suis comme un ombre. Je n'y fais que passer, avec mon vêtement qui fera rire dans dix ans, mes fournitures de bureau qui rejoindront bientôt la hache de silex dans sa vitrine, et ma langue presque morte qu'il faudra demain matin traduire en regard sur la page droite des livres où mes textes seront

³³ Longo, Robert, *Jonhny Mnemonic*, États-Unis, 1994, 98 min.

³⁴ Jean-Christophe Bailly, *La fin de l'hymne*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 98.

recueillis pour le divertissement de quelques vieillards érudits – mais à chaque hochement de leur chef branlant ils perdent un souvenir (*H*, 228).

« Faire avec » l'animal afin de se « désérudir » au profit d'une pensée « sauvage », retrouver le *rudis*, l'ensauvagement dont l'*é-rudition* serait la privation et la domestication, voilà certainement un des enjeux majeurs de l'écriture, une de ses tâches les plus urgentes au regard de la menace d'anémie que le surcroît mnésique fait peser sur le corps de plus en plus désincarné de cette « langue presque morte » qui ahane, boîte et bégaye dans l'oubli de l'oubli essentiel. Oubli dont Nietzsche, déjà, rappelait la force et la fonction, lui qui permet de rompre avec le problème du savoir au profit de la vie et, partant, de sortir de ce rapport pervers au passé qui a transformé le trait distinctif de l'homme – l'aptitude à se souvenir – en un véritable fardeau, suivant la fièvre historique dévorante dont se glorifie notre culture.

La ruse animale

Au savoir historique, à ses archives et à ses documents bien alignés, sagement rangés par ordre chronologique ou alphabétique sur les tablettes des bibliothèques empoussiérées, l'animal oppose un autre savoir, un mode de connaissance organique : la *mêtis*. C'est un savoir-faire essentiellement branché sur l'occasion, toujours à l'affût de l'événement, que les Grecs définissaient comme une forme d'intelligence polymorphe dont les ruses de l'animal fournissent le modèle. La *mêtis* se caractérise ainsi par son extrême mobilité, la multiplicité et l'originalité des moyens mis en œuvre pour arriver à ses fins par des voies obliques ou détournées, l'inventivité qu'elle déploie pour venir à bout des obstacles qui se présentent à elle. Son champ d'application est pratiquement aussi vaste que le monde animal lui-même, qui regorge de tactiques et de stratagèmes en tous genres, au point où l'on pourra y voir une sorte de bréviaire des techniques avant la lettre. L'écrivain y trouve tout un arsenal susceptible de servir son inspiration. Ainsi la marche du récit, chez Chevillard, se moule-t-elle à la démarche torse du crabe dont Oppien, dans ses *Cynégétiques*, admirait tant la *technè*.

Comme le hérisson que l'auteur doit accepter comme une part essentielle de lui-même, comme un « organe vital à l'instar de mon cœur et de mon cerveau », « un membre, une troisième main qui s'ouvre et se ferme comme les deux autres » (*H*, 207), prenant l'apparence d'un gant à clous ou d'un poing américain, le crabe n'est si essentiel à l'écrivain que parce que son mode de déplacement se confond avec celui de sa propre main, tout à la fois objet, sujet, scripteur et métaphore du récit. Aveugle à sa propre zoogenèse, la main de

l'écrivain ne nourrit le récit qu'en chassant l'écrevisse qu'elle est. L'animal à *mètis*, crabe ou hérisson, joue ainsi le rôle du *trickster* ou du « décepteur », entravant la marche du récit d'une façon toute spéciale : il le fait « marcher » dans tous les sens, c'est-à-dire qu'en en dévoilant les codes il en dévoile simultanément les rouages et les roueries. Cela même qui gêne les gestes et ralentit le travail de l'auteur apparaît comme « un rouage de la mécanique secrète du monde », « une pièce maîtresse du système en vigueur grâce à quoi tout le reste roule » (H, 82). Ainsi le récit est-il un piège vivant où est pris qui croyait prendre ; la chasse à courre où l'auteur et le lecteur se représentent d'emblée dans la position du prédateur tourne court au profit de l'animal qui, fuyant à l'extrême pointe de la narration, est en réalité celui qui, tout le temps de l'histoire, n'aura cessé de mener le jeu en en minant l'économie.

La troisième main

La réussite du roman de Chevillard tient à ce que l'écriture réussira elle-même, au terme de négociations toujours recommencées, à intégrer et à métaboliser ce « froissement au bord de la pensée » qui signale la présence invisible et sub-grondante de l'animal. Inversant le rapport de prédation, Chevillard confie au hérisson le soin de débusquer l'auteur dans sa tanière, en suivant « les bruits de feuilles froissées, déchirées, qui signalent l'écrivain *loin à la ronde* » (H, 85). Ainsi n'est-ce pas l'homme qui suit la piste de l'animal, mais l'animal qui suit la piste de l'homme jusqu'au cœur de sa demeure, pour se glisser *entre* la feuille et le stylo et imposer sa loi, qui est la logique du vivant s'écrivant. L'animal n'est peut-être ni devant ni derrière, ni même à côté : il serait quelque part *entre* – entre les règnes et les règles, les lois et les lignes, tout à la fois outil et outilleur, trouvant toujours le moyen de s'immiscer entre la main, le crayon et le papier. Organe impensé, il est la troisième main, le troisième œil, le sixième sens qui préside mystérieusement à l'orientation de l'histoire, toujours au-delà de l'allégorique, du symbolique et de l'anagogique. Il n'annonce rien, ne symbolise rien, ne figure ni ne préfigure rien, mais défigure et refigure constamment la langue ou le langage qui prétend s'en emparer. À l'écrivain qui veut sauver ses pages de l'appétit démesuré du hérisson, il n'est guère laissé de choix. Il lui faut l'alimenter, c'est-à-dire continuer à écrire devant la gueule du monstre caricatural : « Quelle ironie. Entretenir l'ennemi sous mon toit, le nourrir, otage faisant l'hôte pour ne pas mourir » (H, 87). Le roman peut bien s'interrompre brutalement : on n'en finira jamais avec ce « sujet épineux » qu'est l'animal,

dont la voracité nous rappelle que c'est toujours la faim qui est au commencement et qu'on ne fait jamais que poursuivre ce que l'autre a amorcé bien avant nous, les tard venus.

ABRÉVIATIONS

- N* *La nébuleuse du crab*, Paris, Minuit, 1993.
F *Un fantôme*, Paris, Minuit, 1995.
H *Du hérisson*, Paris, Minuit, 2002.

III – Le sacre de la matière

1 – LA PAROLE EXTATIQUE

Le grand poète ou le grand prosateur cherchent la parole extatique. Le langage à sa cime fait osciller le thauma (l'étonnement, l'admiration) et l'ekstasis (l'extase), et procure à la pensée la sensation de la lumière. [...] La cime du langage livre passage à la souche originare.

Pascal Quignard

J'évoque une possibilité sans réalisation possible

Pascal Quignard

De tous les conflits politiques, il en est un qui demande à être pensé de toute urgence, observe Agamben dans *L'ouvert*: celui qui décide « à chaque fois et en chaque individu de l'humain et de l'animal, de la nature et de l'histoire, de la vie et de la mort¹ ». La réalisation de la post-histoire qu'ouvre le temps messianique où nous entrons ne sera même rendue possible qu'à réactualiser le seuil préhistorique où cette frontière entre l'humanité et l'animalité de l'homme a été définie. J'analyserai, à partir des œuvres de Pascal Quignard et de Valère Novarina, comment le retour kaïrologique de la figure du chaman dans la littérature contemporaine, en sa qualité de *quid medium* entre corporel et incorporel, met hors jeu cette puissante « machine anthropologique » qui, depuis des siècles, règle la production de l'humain sur tout un jeu métaphysique d'oppositions (corps/âme, vie animale/logos, naturel/surnaturel, ténèbres/lumière) que le corps chamanique a pour singularité de neutraliser pour les mettre en suspens et en tension. Je verrai, de là, comment ce dernier permet de repenser la distribution des pôles du langage, de l'animalité, de la sensation, de l'extase et de l'esprit qu'Agamben, dans *Stanze*, rapporte à la notion centrale de « fantasme » et comment la parole chamanique, dans son rapport à la pneumatologie, constitue un lieu

¹ Giorgio Agamben, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Payot&Rivages, 2002, 4^e de couverture.

privilegié d'apparition pour cette « barrière résistante à la signification² » qui constitue le problème originel de toute science du langage et de toute sémiologie, donnant peut-être ainsi à penser un nouveau modèle du signifier.

Chamanisme et rhétorique spéculative

Si, comme le veut et l'atteste Agamben, c'est dans le rapport avec le passé qu'on mesure tout d'abord le sérieux et la profondeur d'une pensée³, celle de Pascal Quignard, qui affirme procéder à une forme de récapitulation de l'histoire humaine en ramassant les pans de l'expérience que la transmission a oublié de transmettre est, à cet égard, certainement une des plus exemplaires de ce temps. Le mot même de *récapitulation* dit assez, je pense, la solidarité de pensée qui lie l'écrivain et le philosophe. Comme Agamben dans *Le temps qui reste*, c'est sous le signe de l'apocatastase que Quignard entend placer son *Dernier royaume*, qui s'associe de façon explicite, dès le titre, au règne messianique où toute chose, comme l'on sait, est censée être rétablie dans son état originel, moyennant un léger déplacement⁴; un déplacement qui rendrait le passé à sa fluidité et à sa possibilité, qui rendrait sensible la nouveauté sur laquelle ouvre le passé à chaque instant, au point où l'écrivain peut en parler comme d'« un événement à certains égards apocalyptique⁵ ». Si tout prédispose à faire dialoguer l'écrivain et le philosophe sur un terrain que tous deux revendiquent, celui du messianisme, c'est plutôt sur celui du chamanisme, comme je l'indiquais en introduction, que j'entends les faire se confronter. Il faut y voir une volonté de déplacer le déplacement, suivant cette logique du supplément sans lequel la puissance littéraire en viendrait vite à s'épuiser en s'identifiant sans reste au commentaire. Façon également de marquer un doute sur le sens et l'efficace politique de l'emprunt que fait continûment Agamben au théologique, devant lequel Jean-Luc Nancy, dans *La pensée dérobée*, exprimait ses réserves, incluant le

² Jacques Lacan, cité par Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Rivages, 1998, p. 229.

³ *Ibid.*, p. 270.

⁴ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990, p. 56-57.

⁵ Pascal Quignard, *Abîmes*, Paris, Grasset, 2003, p. 216. Afin d'éviter un trop grand nombre de notes en bas de pages, les références aux ouvrages les plus souvent cités de Pascal Quignard et de Valère Novarina se feront directement dans le corps du texte, entre parenthèses, selon le système d'abréviations décrit à la fin du chapitre.

« messianisme sans messianisme » de Derrida⁶. De sorte qu'on peut se demander si, par un curieux retour du balancier, l'auteur d'*Homo sacer* ne se rendrait pas « coupable » d'une forme de *captatio benevolentia* du théologique par le philosophique, symétrique à celle qu'a opérée la théologie à l'égard de la phénoménologie contemporaine, ainsi que l'a montré Dominique Janicaud⁷. Le *sacer* serait l'objet de pensée qu'il faudrait « neutraliser », qu'il faudrait inclure en l'excluant. Ce qui a aussitôt pour effet de mettre à nu ce paradoxe : l'élévation de l'*homo sacer* en qualité de paradigme juridico-philosophique renforcerait l'opération d'exclusion que le philosophe prétend dénoncer, en redoublant la relation de ban qu'il se propose de penser à partir d'elle. J'entends bien que, dans la logique de la profanation qu'expose Agamben dans son dernier livre, il s'agit de faire servir ce à quoi la pensée s'est trop longtemps asservie, de jouer de la puissance d'inversion du verset pour la faire se renverser à son avantage en la libérant pour un nouvel usage. Mais je me demande si s'en servir, fût-ce dans une optique athéologique ou subversive, ce n'est pas encore s'y asservir, en vertu des effets pervers liés à la logique du bannissement ; je me demande si ce n'est pas contre ce danger d'immunisation ou d'auto-immunisation qui caractérise les choses du sacré, pour parler comme Derrida, que Bataille mettait en garde en disant que le religieux ne devait plus servir, et s'il n'y a pas là, peut-être, une réponse à faire à la critique que lui adresse Agamben, sur sa conception du sacré comme « ambiguïté ».

Le chamanisme, par rapport à notre culture, aurait pour lui l'avantage d'être dans un rapport « minoritaire » (au sens de Deleuze) et occuperait, face au politique et au poétique, une position similaire à celle de la rhétorique spéculative à l'égard de la philosophie – cette

tradition lettrée antiphilosophique qui court sur toute l'histoire occidentale dès l'invention de la philosophie » (RS, 13) ; « une tradition constante, oubliée, marginale parce que intrépide, persécutée parce que récalcitrante, [qui] nous porte dans notre propre tradition, venant du fond des âges, précédant la métaphysique, la récusant une fois qu'elle se fut constituée (RS, 18).

Se confondant avec le « fond des âges » mieux qu'aucune autre tradition, le chamanisme, constamment refoulé par le politique, jusqu'à son exclusion par le régime communiste – et l'on voit là tout ce qu'il serait susceptible d'ouvrir, en termes de possibilités spéculatives, dans l'horizon d'une pensée dite « post-marxiste » –, qu'aucun texte sacré n'a jamais fixé,

⁶ Jean-Luc Nancy, *La pensée dérobée*, Paris, Galilée, 2001, p. 116.

⁷ Dominique Janicaud, *Le tournant théologique dans la phénoménologie française*, Combas, Éd. de l'éclat, 1991, p. 31.

déterminé, qui informe en sous-main l'ensemble des cultures humaines, témoigne de façon exemplaire de ce que, comme le dit Quignard, « en nous le passé est sans unité. En linguistique, rappelle l'écrivain, la zone de la plus grande divergence (de la plus grande dispersivité) est dite la plus ancienne. L'aire la plus hétérogène est dite originaire » (A, 238). Le chamanisme, que caractérise d'emblée l'animalité du multiple antérieurement à toute scission avec cet Un dont l'onto-théologie fera ses choux gras, me semble fondateur de ce que Bataille a tenté de penser sous le nom d'*hétérologie* ; et c'est bien comme d'un « hétérologue » et d'un « hétérochrone » que Quignard parle du chaman. Ainsi le chaman s'offre-t-il à l'écrivain comme un « outil » épistémologique de déterritorialisation du savoir particulièrement efficace qui, en tant qu'il est nécessairement « savoir par l'épreuve », *pathei mathos*, donne à repenser la question de la destruction de l'expérience dont parle Agamben après Benjamin. Savoir pathique qui s'ente, chez Quignard, sur une sorte de critique de la raison esthétique, à rebours de l'idéalisme kantien, dans la mesure où le goût y renoue littéralement avec la *zoè*: « Nous percevons des pressions avant des visions, des substances chimiques dissoutes avant des regrets, des variations thermiques avant des douleurs. La langue de l'homme n'explore que le doux, l'amer, le salé, l'acide » (S, 237) – cette « formidable pression des sens sur la parole, de la parole sur les sens » qu'évoque Marcel Moreau dans *Mille voix rauques*⁸, dont l'œuvre opère une formidable reconversion de la connaissance vers un savoir instinctif, animal, acéphale (Bataille), viscéral : chamanique. C'est dire que les « codes sont d'abord sensibles, en rapport immédiat avec nos sens : couleurs, odeurs, formes, sons⁹ ».

La parole chamanique me semble ainsi effleurer mieux qu'aucune autre cette « zone intéressée, zoologique, nue, intime, possessive » dont Quignard dit qu'elle est « demeurée intacte au fond de nous en dépit du temps qui s'est écoulé et qui s'est définitivement perdu » (A, 21). Technicien de la source – puisque du sourcier au sorcier il n'y a qu'un pas, qu'une lettre, qui s'affecte souvent, chez Quignard, d'une sorte de loi d'errance, au principe de toute

⁸ Marcel Moreau, *Mille voix rauques*, Paris, Buchet/Chastel, 1989, p. 132.

⁹ José Gil, *Métamorphoses du corps*, Paris, La Différence, 1985, p. 90. Il faut mentionner ici l'extraordinaire travail mené sur ce terrain par Pierre Ouellet, auquel je suis infiniment redevable, qui, sur la base d'un corpus diversifié et exhaustif, plaide pour une interprétation « esthétique » de la littérature comme savoir et philosophie sensibles. Il faut lire les véritables « sommes » – je dirais même : sommets – que sont *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Éd. Balzac, 1992 et *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limoges/Sillery, PULIM/Septentrion, 2000.

écriture : « Lire c'est errer. La lecture est l'errance » (*OE*, 50), rappelle l'écrivain –, le chaman porte, inscrit sur la surface de son corps et jusqu'aux attributs de la bête avec laquelle il voisine plus violemment qu'aucun autre, les marques d'une toute autre histoire que celle à laquelle le darwinisme nous a plus ou moins convertis. Si le chaman me semble en mesure de mettre hors jeu la machine anthropologique dont Agamben montre qu'elle produit l'humain à partir d'une exclusion systématique de l'animal en l'homme, c'est qu'il récuse la théorie même de l'homínisation qui fonde la possibilité d'une telle opération. « Le passage des primates à l'homme ne constitue pas une limite. Il n'y eut pas d'origine de l'homme » (*RS*, 35), écrit Quignard en référant à Serge Moscovici, qui « a montré qu'on ne pouvait en aucune façon parler d'une "homínisation" des primates mais d'une "cynégétisation" de certains d'entre eux » :

Nous n'avons jamais connu le "détachement" du règne animal et du monde naturel que nous nous supposons. Au contraire, nous avons accru l'attachement. Les mâles que leur situation périphérique exposait à la prédation sont allés vers les proies qui les menaçaient et en sont devenus les partenaires. [...] Telle est la source de l'humanité : prédation imitée. [...] l'animal est le modèle, l'image, le concurrent, l'aliment, le dieu, l'habillement, le calendrier, l'objet du cri, le sujet des rêves, le foyer des fils, le déplacement comme destin, le monde comme trajet. De sorte que ce qu'on appelle le devenir-homme de certains primates fut ce lent devenir-bête des protochasseurs (*RS*, 37-38).

Esprits animaux, pneumatologie et « logodynamique »

Le chaman me semble avantageusement déborder l'historicité du concept juridico-politique de l'*homo sacer* par une historialité qui oppose à la vie tuable-insacrifiable du premier la figure d'une vie blessée-sacrifiée. Le chaman se présente en effet comme un « guérisseur blessé », qui se serait subitement retourné sur son animalité comme saint Paul dit de son rapport au messie qu'il a cherché à saisir son propre être-saisi; de même, pour Quignard, tout l'art est-il dans le geste preste par lequel on tient à la gorge ce qui nous avale, au moment où, comme dit Novarina, « mon animal voit l'animal¹⁰ ». J'aime même à penser que c'est ce retournement brusque de l'homme sur la gueule du fauve puis du fauve sur l'arme de l'homme que commémore, comme sans le savoir, le mouvement de torsion du poème sur lui-même dont parle Agamben à propos de la *strophè*¹¹, et que Max Loreau, dans

¹⁰ Valère Novarina, *La scène*, Paris, P.O.L., 2003, p. 92.

¹¹ *Tornada (Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, Paris, Payot&Rivages, 2004, p. 137) ou *versura (La Fin du poème*, Circé, 2002, p. 133).

*La genèse du phénomène*¹², rapporte précisément au retournement sur lui-même du troglodyte de la caverne platonicienne. C'est ce suspens de l'homme à l'extrême bord de son animalité, l'interruption soudaine de la course d'*homo* vers son visage que donne à voir l'accoutrement du chaman, qui se résume pour l'essentiel à ce mouvement de gueule arrêtée d'où serait issu le langage littéraire, dont Quignard parle comme d'un « langage nu jusqu'à l'effroi » (RS, 58).

« L'emprunt » de l'humain à l'animal, qui est au corps biologique ce que l'événement de la mue est à la voix, c'est-à-dire une *accentuation* plutôt qu'une différenciation de nature ontologique, est du même ordre que celui de la parole au vent :

Les sons de la voix prélèvent une part de leur souffle sur l'air accumulé et rejeté lors de la respiration. Tout l'"auditoire" interne et même le futur "théâtre" respiratoire reflètent avec emphase les émotions que le corps éprouve, les efforts qu'il cherche à faire pour les éloigner ou les sensations qui l'animent. Les sons composent avec la nécessité de l'air et de la ventilation qui contraignent cet instrument de peau et creux qui est nous-mêmes. Le langage s'organise avec un corps zoologique qui inspire et qui expire sans répit. Qui "agonise" sans répit. [...] Le comparant est la "psyché" pulmonaire. Tel est le lien de l'âme au vent. Puis à l'aérien, c'est-à-dire à l'invisible, aux sons, aux célestes, aux oiseaux (RS, 68-69).

La scission entre expérience et langage, nature et culture, trouve son correspondant dans cette division fonctionnelle entre *pneuma* et sons de la voix, que redouble le « s'entendre parler » qui caractérise le souffle comme « infoliation¹³ », réfléchissement du corps sur lui-même selon divers modes (s'entendre parler dans un murmure, dans l'étrangeté de soi à soi telle que la donne à entendre la « voix de gorge » dont parle Malraux et que cite Quignard).

L'auteur d'*Enfance et histoire* fait voir comment l'histoire de la philosophie moderne tient toute dans la contiguïté sémantique des termes *pneuma-spiritus-esprit-Geist* et comment, dans *Stanze*, exposant les fondements de la pneumofantasmalogie où confluent tout à la fois la théorie aristotélicienne du fantasma et la pneumatologie stoïcienne, médicale et néo-platonicienne, il met en lumière le *devenir-animal* du *pneuma*¹⁴, que traduisent les

¹² Max Lorcau, *La genèse du phénomène. Le phénomène, le logos, l'origine*, Paris, Minuit, 1989.

¹³ José Gil, *op. cit.*, p. 185.

¹⁴ Devenir-animal du *pneuma* que scandent, dans une logique deleuzienne, le devenir-imperceptible, le devenir-moléculaire et le devenir-femme, où la notion de fantasma trouve en quelque sorte son expression et son accomplissement dynamique, en tant qu'« Eros et poésie, désir et signe appartiennent à un même cercle pneumatique » (G. Agamben, *Stanze. op. cit.*, p. 214). Ces liens du *pneuma* à l'Éros (du devenir-animal au devenir-femme), que les limites de ce chapitre ne me permet pas de développer plus avant, sont omniprésents chez Quignard.

« esprits animaux » du chaman¹⁵. Or si, comme le suggère Agamben, cette *pneumofantasmalogie* constitue « la seule théorie cohérente qui ait tenté de dépasser la fracture métaphysique de la présence », et si notre culture poétique n'a de chance de retrouver cette « joie qui jamais n'a de fin » dont témoigne la poésie stilnoviste qu'en parvenant à « franchir le pas en arrière-et-au-delà d'elle-même vers sa propre origine¹⁶ », je pense qu'on peut affirmer sans trop de risque de se tromper que ce pas est très près d'être accompli chez Quignard et Novarina. Au messianisme par quoi Agamben fait s'aligner l'éthique sur le théologique, Quignard oppose ainsi une conception de la littérature comme « antiéthique », dont il parle comme d'« une pathique travaillée et soutenue, une “excerption” de sa propre matière, une exception du langage, une renaissance de l'élan qui est à sa source » (*RS*, 59). Ce n'est peut-être pas tant en fonction de la *phonè* qu'il faut chercher à repenser le rapport du langage à l'animalité, qu'en fonction du *tonos* du *pneuma*, de la *tenue* du souffle où s'entend la promesse d'air antérieure et conditionnelle à toute sémiose que contient en puissance toute « parole tenue », de la même façon que, « dans le monde romain, la force du style est décrite comme un jet irrépressible, où le *pathos* prend pour icône le torrent, où le *pneuma* saisit pour icône l'inspiration délirante et tournoyante du chaman-sorcier », en lien avec la « violence de la nature elle-même » (*ibid.*).

Ce que traduisent ces icônes du torrent et de la transe chamanique, c'est l'irruption d'un corps incodé, ce corps perdu dans les signes et leurs politiques qu'il s'agit, pour l'écrivain-chaman, de ressusciter en le rendant à la fluidité pneumatique d'un corps de gloire. C'est le moment où « l'icône se fait de plus en plus dense au point de tirer sa force d'arrachement de son ellipse : la *metaphora* se transforme en un court-circuit de deux forces » (*RS*, 52). Aux philosophes qui, oublieux de la source de leur oraison, « laissent sur le bord du chemin sa matière, obscurcissent et empêtrent l'élan murmurant qui sous-tend leur tardive spécialisation » (*RS*, 15-16), engloutissant corps et biens le signifiant qui supporte le signifié, « omettant la chair qui le nourrit, perdant la mémoire de la bête qui l'engendre, perdant la conscience qu'elle s'y poursuit dans la prédation de la réflexion elle-même » (*RS*, 93), l'écrivain-chaman oppose un langage sorcier¹⁷, sourcier qui, comme le bâton de Moïse

¹⁵ Voir, à ce sujet, Jean Starobinski, « Sur l'histoire des fluides imaginaires (Des esprits animaux à la libido) », *La relation critique*, Paris, Gallimard, 2001, p. 230-48.

¹⁶ Giorgio Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 217.

¹⁷ « Le langage est le sorcier de la pensée, répètent les sophistes de la Grèce » (*RS*, 24).

fait jaillir l'eau scellée sous la pierre, exhume le donné naturel, la dot biologique, animale, l'*energeia* propre à la *physis* qui sous-tend tout le langage. Au langage *in flore* (systémique) et au langage *in herba* (la langue vernaculaire), il oppose un langage *in germine*, la semence originaire, germinative de la *littera*. La parole extatique est toute dans cette mise à nu de la « substance littérale et pathique du langage » (*RS*, 30), dans l'exhibition de cette « médialité pure et sans fin » qu'évoque Agamben¹⁸ ou dans cet « étalement du langage dans son être brut » dont parle Foucault¹⁹. *Experimentum linguae* qui se donne à penser comme un contenu purement thymique, identique à son contenant, elle fait « accroître l'irruption du langage » (*RS*, 61). Elle est cette « extase matérielle²⁰ », dont on pourrait dire avec Novarina qu'elle est un « voyage de la chair hors du corps humain par la voix, un exit, un exil, un exode et une consommation » (*DP*, 23).

C'est pour rendre compte de cette matérialité paradoxale du langage, dont la frontière est sans cesse bougée, que Novarina forge une nouvelle science : la « logodynamique » (*DP*, 163). La parole, qui est « notre corps le plus proche », « notre chair mentale, notre sang » (*DP*, 18) et qui « serait la matière divine s'il y en avait une » (*DP*, 166), ne se conçoit jamais qu'en mouvement dans l'espace qu'elle creuse et supporte. Voix qui fait s'élancer l'âme hors du corps et nous force à aller jusqu'au bout de notre être-jeté, jusqu'à faire s'éjecter le cadavre qui pourrit nos entrailles et fait de nous des « êtres-pour-la-mort », des « fossiles vivants » (*DA*, 193) en mal d'enfance et de printemps: « D'où l'impression de voir toujours avancer un homme portant son corps devant soi » (*PM*, 13). Il faut s'imaginer Novarina – qui a beaucoup réfléchi sur les questions de l'être, de l'espace et du temps – sous les traits de Heidegger... avec un nez de clown! Heidegger revenu sous un autre nom, dans un autre corps, réparer l'oubli mortel au fondement de la passion mortifère et asthmatique qui loge au cœur de la métaphysique et en fait une philosophie des souffles coupés; car sous l'oubli de l'être s'en cache un autre bien plus fondamental encore, impensé radical de l'onto-théologie et qui est comme l'oubli de l'oubli: *l'oubli de l'air*, de la « matière-de-l'air²¹ » et de sa fonction phatique, archi-médiatrice, qui fait la substance de notre habiter et fonde la

¹⁸ Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 69.

¹⁹ Cité par Giorgio Agamben dans *Enfance et histoire*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2002, p. 12.

²⁰ Jean-Marie Le Clézio, *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1971.

²¹ Valère Novarina, *Le jardin de reconnaissance*, Paris, P.O.L., 1997, p. 77.

possibilité pour nous de demeurer, c'est-à-dire de respirer dans l'ouvert même, dans la clairière infiniment ouverte de l'air!

Déjouant toutes les catégories posées et posables [...], transgressant les méthodes existantes du penser, l'air serait la *médiation matérielle* oubliée du *logos*. Se déroband au sensible et à l'intelligible, il en permettrait la détermination comme tels. Supportant "physiquement" la dialectique spéculative, il y disparaîtrait toujours dans la médiation d'un fonctionnement psychique, qui ne dit plus ses ressources matérielles : surtout fluides²².

D'où l'insistance mise sur la matérialité de la parole, représentée comme une « eau-forte » (*DP*, 44), un « flux » (*PM*, 37) ou un « fluide » qui « passe entre nous comme une onde et se transforme de nous avoir traversés » (*DP*, 27) : « C'est l'principal liquide exclu du corps [...], c'est la matière de la matière, et on ne peut rien appréhender de plus matériel que ce liquide invisible et instockable » (*TP*, 23-24). Où l'on reconnaîtra le « flegme » par lequel le maître-chaman transmet son savoir à son disciple de bouche à bouche, comme l'oiseau nourrit ses petits en régurgitant le contenu de sa chasse dans leur gorge grande ouverte. Ainsi Castaneda éprouve-t-il la sensation de pensées qui ne s'expriment pas en mots, mais surgissent de sa bouche « comme une sorte de liquide », comme « un flot de mots liquides », lui donnant ainsi l'impression de « vomir sans efforts et sans contractions du diaphragme²³ ». À l'intelligence conceptuelle, la parole novarinienne oppose une connaissance par *saisissement* : « Penser par foudres, dès maintenant, voilà ce qu'il faut faire, penser plus vite, plus ramassé, à la mesure du monde qui va se précipiter. J'ai voulu inventer une langue plus rapide. » (*TP*, 75) Une langue où l'immémorial prend le sens de vitesse – « Écrire avant d'avoir des idées; peindre avec que la pensée sèche » (*PM*, 121); « Chercher toujours une main plus vite que l'esprit » (*PM*, 136) – précipite le cours du langage en torrent jusqu'à ce que l'origine vienne y faire avalanche et fasse soudainement s'épaissir la parole en un sang physiosémantique, « [l]ibre de syntaxe, abrupt, raptif » (*PM*, 46). Comme ce « ruban rouge » (*SC*, 186) qui sort de la bouche de Rachel, dans *La scène*, à la manière de ces phylactères des peintures médiévales où la « parole » se déroule sur fond d'air et de parchemin soufflé (un frottement si rapide de la pensée sur la pensée qu'elle s'évapore en parole par tous les pores – les portes – du corps); une sorte de « matière parlée plus intense », une « eau lourde », qui fait du poète (*dichter*, de *dicht*, qui signifie épais, dense) un « denseur » (*PM*, 71), en tant qu'il

²² Luce Irigaray, *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*, Paris, Minuit, 1983, p. 17.

²³ Carlos Castaneda, *L'herbe du diable et la petite fumée*. Paris, Christian Bourgeois, 1985, p. 45.

est le seul à même de penser et de traduire *conjointement* les éléments de différentes densités sur un même plan d'immanence (le carré d'air de la page) – là où l'amour quasi exclusif de la terre d'un Heidegger l'aura fait se cantonner au sol et au solide²⁴. C'est à une « physique surnaturelle de la parole » (DP, 22), à cheval entre la physique d'aujourd'hui et la magie augurale des temps d'avant, « pas loin d'un *mystère physique de l'esprit* » (DP, 86), que l'on devra de pouvoir se sortir du métaphysique, en faisant se déclorer et se désensabler la *physis* enfouie sous le *logos* onto-théologique : « L'art apprend, et c'est là le point capital (*kyriôtaton*), qu'il y a dans les *logos* certaines particularités qui ont la *physis* pour unique fondement » (RS, 57). D'où la nécessité d'un retour amont au *logos* chamanique et à la « grande écriture pneumatique » (TP, 93), afin de briser cette « écorce solide²⁵ » que suppose toujours la métaphysique sous l'espèce de quelque concrétion où le souffle, calcifié, viendrait précipiter et s'enfermer (comme on dit d'un gaz qu'il se *solidifie* à chacune des *epochè* de sa phase liquide) : « Les mots sont comme des cailloux, les fragments d'un minerai qu'il faut casser pour libérer leur respiration » (DP, 59).

La dialectique du concept et de l'extase

Le chamanisme engage à cet égard une dialectique du concept et de l'extase²⁶, telle que Bataille l'a pensée et mise en œuvre, au sens propre du terme: é-motion et com-motion, elle est le mouvement même d'une pensée s'approchant de l'expérience. Il s'agit ni plus ni moins de répondre à l'urgence, pour notre culture, de retrouver l'unité de sa parole brisée suivant cette scission schizophrénique de la connaissance dont parle Agamben, partagée dès ses origines entre un pôle extatique-inspiré (poétique) et un pôle rationnel-conscient (philosophique)²⁷. La parole extatique est ce pont de brouillard tendu entre les deux, la zone d'anomie qui les fait s'intriquer ou s'entrelacer selon ce « principe d'expressibilité » que

²⁴ « Collons nos oreilles à la terre pour entendre si elle écoute. Non non : collons nos oreilles à l'air », dit l'Entendeur mangeant, dans *La chair de l'homme* (Paris, P.O.L., 1995, p. 83).

²⁵ Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 10.

²⁶ Celle que met en œuvre Jean-Pierre Martin dans « Le critique et la voix : la double injonction » (dans Marie-Pascale Huglo (dir.), « Les imaginaires de la voix », *Études françaises*, vol. 39, no 1, 2003), afin de déconstruire le dualisme simpliste qui attribue à l'écrivain l'apanage de la voix et au critique le savoir réflexif, cloisonnant ainsi de manière schizophrénique la pensée et l'émotion.

²⁷ Giorgio Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 10-1.

Malital situe au fondement de la compénétration de l'expérience et du langage²⁸. C'est une parole intermédiaire telle qu'elle détermine la partition d'un espace entre matière et symbolicité, une découpe de la réalité à l'intérieur du langage. Une parole dont le régime d'apparition, en tant qu'elle implique la circonscription d'un lieu (*topos*) dans le milieu qu'elle est et excrète (*chôra*), est tributaire d'une topique de l'inspiration. Il s'agit, suivant la proposition de Jean-Marc Ghitti²⁹, d'élucider le lieu le plus originaire de la pensée que délimite l'échange qui lie le corps aux choses environnantes, à l'Englobant. C'est affirmer du même coup, avec Augustin Berque, une géographicité de l'être que l'ontologie a toujours échoué à penser en raison de la discrimination opérée par Descartes entre *res extensa* et *res cogitans*³⁰. La dialectique du concept et de l'extase vise à produire un suspens de la pensée thématique et thétique, philosophique, qui se retourne sur elle-même pour surprendre, sous sa transitivité prédicative, l'élan secret qui est à sa source. Ce qu'il s'agit ici de penser sous le nom de parole extatique coïncide avec ce mouvement de reconversion de la parole philosophique vers le site poétique de son surgissement. La parole extatique engage, à la croisée du *thymos* et du *pneuma*, une phénoménalité hors langage et dans le langage, qui relève du souffle en tant qu'il est à la charnière de l'expression (sémantique) et de la pression (physique, musculaire) qui conditionne toute profération.

La parole chamanique anticipe ici sur la nôtre en ce qu'elle met d'abord l'accent sur sa *matérialité* bien plus que sur le « sens » ou le « message ». Ainsi, des trois éléments composant les chants guajiro – qui comptent un « pseudo-langage » cryptique censé être celui des esprits, ainsi que des « mots spéciaux » anticipant les demandes de bijoux, de bétail ou d'argent que le praticien exigera de la famille du malade pour satisfaire les exigences des esprits auxiliaires –, il en est un qui consiste simplement en souffles et en interjections – « dépôts "sémantiques sans signification" », « sèmes asèmes » (*HM*, 25) pour le dire dans les mots de Quignard –, traduisant au plus près du corps la peine du chaman, ses luttes dans l'autre monde. C'est « une matière sans message, semblable à une bande magnétique vierge

²⁸ Cité par Olivier Capparos, « Expérience et langage dans la pensée de Georges Bataille », *Æsthetica Nova*, en ligne, <<http://www.lutecium.org/stp/aesthetica/capparos.html>>, consulté le 4 mars 2008, en ligne, p. 5.

²⁹ Jean-Marc Ghitti, *La parole et le lieu. Topique de l'inspiration*, Paris, Minuit, 1998. Citons également l'ouvrage de Paul Audi, qui suit une démarche parallèle dans *Où je suis. Topique du corps et de l'esprit*, La Versanne. Encre Marine, 2004.

³⁰ Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000, 13.

seulement chargée de bruit de fond³¹ », un « morceau de sonore sémantique dépourvu de sens » (*HM*, 24) de l'ordre de ce « tarabustant sonore datant d'avant le langage » (*HM*, 62) dont parle Quignard. Au *courant d'odeur* produit par le tabac du chaman répond ainsi le *courant sonore* produit par la musique du hochet ou du tambour, qui induisent la transe et instaurent une « traînée de rythme ». Celle-ci aurait pour emblème le bandeau de la *Salle non balayée* de Sôsos de Pergame, qui donne à voir une foule de détritrus sur fond de tapisserie, que je vois comme une bande sonore où le grain de la voix aurait été rendu visible : « Restent parfois incrustés dans un geste, dans un de nos goûts, dans le son de notre voix des sortes de détritrus indicibles et presque inconscients. Ce sont des petites pattes de crabes verts ou des fragments de coquillages que la mer descendante n'a pas su attirer à elle alors qu'elle se retirait » (*VS*, 55).

Joindre la parole au geste : « le souffle indistinct de l'image »

« Parole sans contenu », à l'image de celui qui la profère, la parole extatique désigne ainsi cette sortie de la parole hors de son pur état « énonciatif » pour devenir « quelque chose comme un geste engageant tout le corps, un geste d'air créateur de signifiés et de signifiants, mais aussi de flux, d'intensités, de suspens, d'atmosphères, d'événements impalpables et cependant bien incarnés³² ». Un geste d'air ayant pour icône celui de l'oiseleur du *II^e traité de Rhétorique spéculative* qui, pour faire comprendre au docteur de Milan (son nom même le désigne comme la proie de l'animal dont il croit être le prédateur, alors que le rapace, intriqué à son arbre généalogique comme le Phénix à la vie, l'a depuis toujours rendu aveugle à ce qu'il a de plus propre : son propre nom, son nom propre) de quoi est fait le silence de la chasse – celui qui chasse la parole pour faire venir l'animal³³ –, se tournant vers lui, laisse échapper de sa bouche un souffle que l'air transparent et glacé fait se condenser en un brouillard blanc suspendu un instant au-dessus de ses lèvres, « faisant voir soudain que la parole humaine était non seulement autre chose que le sens qu'elle croit manifester, non seulement autre chose que les langues dont elle dispose et qu'elle déploie, mais encore autre

³¹ Michel Perrin, *Les praticiens du rêve. Un exemple de chamanisme*, Paris, PUF, 1992, p. 170.

³² Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 21. Quignard : « Le logos des Grecs, avant d'être celui des philosophes, et même encore du temps du grand Platon, a d'abord été *gestum*, *gestus*, une main qui prend, et continuera à jamais de l'être » (*RS*, 29-30).

³³ Valère Novarina, (*DP*, 34) : « Notre langage animal mime une venue. Ne pouvant le voir ni le comprendre, nous l'avons appelé par le langage; son nom est Viens. C'est un impératif lancé par nous et qui nous atteint. Il est lorsque nous lui disons Viens; son nom est Le Veneur ».

chose que la matière sonore par laquelle elle se fait entendre aux oreilles des hommes » (*RS*, 101-02).

Forme de brume qui est plus à la fois que le souffle expiré que la voix émise. [...] Signe qui n'en est pas plus la syllabe gelée que la lettre vivante. [...] Frappant l'air, formée (*haleine par ce froid comme Âme par un Souffle*) par-delà les lèvres entr'ouvertes ce corps de brume (par-delà le son, par-delà le souffle, par-delà la voix, par-delà le sens de ce mot) *devant le ciel* (par-delà le visage). *Ce corps de brume opaque qui devance les lèvres ne rompt pas le silence*. (Ce « corps », ce « corps obscur », sur-le-champ cela; ce « manuscrit sur l'air »; brume ultime avant toute parole (*EE*, 68).

Je vois dans ce nuage flottant au-dessus des lèvres de l'oiseleur l'icône pneumatique d'un arrêt-sur-image de la conscience étreignant sa propre matière, si le souffle est bien, comme l'affirme Richard Onians dans *Les Origines de la pensée européenne*, la « matière de la conscience », c'est-à-dire, dans les mots de Didi-Huberman, « matière de vie, véhicule des émotions, vecteur de l'inspiration, médium de la perception elle-même (le toucher mis à part) en tant qu'elle fait de l'air le principe même de son échange³⁴ ». Ce silence tumescent – où, comme la montage fait s'exonder l'étoffe topographique en une ponctualité ipséelle, tout le tissu relationnel de la *chôra* vient se rassembler en un *topos*, en une figure « logoscopique³⁵ » surgie du court-circuit des sens propre et figuré comme une levée d'intensité faisant tout à la fois office de levier et d'interrupteur, n'épargnant de l'image que le fond, que le souffle – signe ou signale dans l'espace le « point extatique de dislocation » (*VS*, 455) où la pensée arrête le mouvement qui la subordonne et, expirant, prend congé de l'image en s'identifiant à la rupture des liens du sens et du son, à leur chute soudaine dans l'élément de l'air, à leur expiration, à leur agonie : « Catastrophe au sein du respirable » (*EE*, 81). L'image « est un souffle, une haleine, mais expirante, en voie d'extinction. L'image est ce qui s'éteint, se consume, une chute. C'est une intensité pure, qui se définit comme telle par sa hauteur [...] qu'elle ne décrit qu'en tombant », écrit Deleuze dans « L'épuisé³⁶ ». C'est cette définition de l'image comme « dialectique à l'arrêt » sur laquelle Benjamin et Agamben fondent leur pensée – la font s'effondrer extatiquement dans la robe haillonneuse, incandescente du poème

³⁴ Georges Didi-Huberman. *op. cit.*, p. 38.

³⁵ Valère Novarina (*DP*, 158) : « le langage est en nous maintenant comme un vide visible au milieu. [...] Logoscopie : le langage se voit maintenant, respiré; en lui bascule l'espace en tourbillon; le verbe est volant, libérateur, libéré par libre-souffle; il y a rapt dans la pensée par souffle d'air et vol de l'esprit ».

³⁶ Cité par Georges Didi-Huberman. *op. cit.*, p. 55-6. Sur cette chute verticale, voir Giorgio Agamben, « La Beauté qui tombe » dans *Image et mémoire*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p. 153-54.

– que le « voir » chamanique met en œuvre. Passivité active qu'exprime bien l'idée de « stopper-le-monde », c'est-à-dire son image préconstruite, apprise, aveugle, qu'il s'agit de libérer de son devenir spectral pour accéder au maintenant fulgurant de sa connaissabilité; cet instant dont Benjamin dit qu'il « porte au plus haut degré la marque de ce moment critique et dangereux qui est à la base de toute lecture³⁷ ». Ce qui se joue ici, c'est le rapport de force entre *logos* et *deixis*, dont Wittgenstein a bien montré qu'il circonscrit l'espace du discours mystique.

Si la « parole non verbale est plus grande en extension et en vérité que la parole articulée », il y a ainsi un cas d'exception : celui « où cette dernière se densifie extrêmement et se rétracte finalement sous la forme d'un souffle parce que, dans ce cas, le sacrifice a atteint le verbal lui-même et l'a désarticulé comme une victime » (*HM*, 120). C'est le moment où la vérité s'accroît, écrit Didi-Huberman³⁸. « Ôtez les mots du langage et vous avez la vérité³⁹ », déclare le pauvre dans *La Scène* de Novarina, dont l'état de dénuement accompli, *incarne* cette vérité de parole qui dessine sur l'immémorial fond de l'air la forme que prend « le retour de la réalité naturelle en son être propre, qu'un emploi comme silencieux des mots dégagerait d'une *brume*, découvrant des correspondances que nos langues savaient peut-être, au matin de l'humanité, mais que le concept a perdues⁴⁰ ». C'est l'instant où les deux sens du mot *Dichtung* se touchent, poésie et *densatio*, langage et expérience, fiction et réel, parole et haleine – corps humain et corps animal, unis dans le même corps médial, atmosphérique, météorologique⁴¹ : corps de rêve que matérialise dans l'air le « souffle indistinct de l'image ». Image-souffle, image-symptôme, dont Pierre Férida dit qu'elles « paraissent au rêveur n'avoir pour seul support et pour seule consistance de leur matériau que leur apparaître fantomatique⁴² ». Cet « apparaître sans apparaître », cette image en puissance, ce souffle quasi imperceptible fait se profiler la scène du combat agonique que livrent la veille et le sommeil, le jour et la nuit, l'homme et l'animal, la voix et l'image, les morts et les vivants : « c'est en somme le verbe humain qui se signifie comme en filigrane,

³⁷ Cité par Agamben, *Le temps qui reste*, *op. cit.*, p. 244.

³⁸ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 72.

³⁹ Valère Novarina, *La scène*, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁰ Yves Bonnefoy, *La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Gallimard, 1992, p. 312. Je souligne.

⁴¹ Novarina (*DP*, 133): « Nos actuels néo-scientistes – qui nous font encore-et-toujours-et-par-tous-les-moyens descendre davantage du singe – ignorent en réalité notre véritable bestialité. Mon haleine animale est dans ma parole ».

⁴² Cité par Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 57.

dans la matière du monde⁴³ ». La matière du monde s'exfoliant et s'extasiant dans celle de la page, dont Quignard affirme qu'elle est un « territoire sacré qui troue à jamais l'air qui permet de la lire » (*VS*, 218), comparable à un « piège dressé [...] patient à surprendre le souffle, et le son, et la voix – et les dessins qu'ils composent dans l'air (dans le froid de l'air) à l'instant de leur exhalaison » (*PT*, 117-18) ou à un « [r]ectangle de papier faisant revenir la voix en lui présentant le leurre blanc de l'air » (*ibid.*, 116), analogue au *templum* que l'augure dessine dans l'air, entre ses deux bras tendus, pour y accueillir le présage.

Dire poétiquement, c'est ainsi, comme on le dit d'un boxeur, travailler le langage au corps, « pour qu'il s'essouffle et que de cet épuisement s'exhale sa limite même, sa limite pas encore massifiée, fugitivement condensée et montrée : une image⁴⁴ ». Une image dont Fédida suggère qu'elle

appartiendrait au visage et à la voix de la parole réminiscente – parole dont le passé est anachronique, soustrait à tout horizon d'intériorité du présent conscient. [...] Alors, *au fond*, l'image dont on suppose qu'elle serait le masque de la mémoire du langage tiendrait celle-ci aphasique de la vision des images. Quels visages? Sans doute, apprendra-t-on, ceux disparus que détiennent les *noms*. Mais le visage que voit l'image [...] est *au fond* le visage du mort insouvenable⁴⁵.

Rejouant en silence sur « [l]'en-arrière des yeux fascinés par le rêve » (*VS*, 148) l'inscription due à l'empreinte des visages qui nous ont donné naissance et que nous avons perdus (les visages de nos morts, imprimés à l'envers du nôtre), la parole extatique donne corps à cette levée de l'ancêtre par quoi la réminiscence nous devient matériau. C'est une parole soufflée par la voix des morts dans l'oreille des vivants, celle avec laquelle on écrit, le murmure d'une image évaporée dont le sens consiste à rappeler les sens (le sens des sens et les sens du sens) à leur hétérogénéité en brouillant les frontières de façon à faire se superposer la barrière de la perception et la barrière de la signification. La phénoménologie trouve ici à se guérir de l'effroi qu'elle semble souvent ressentir devant la simplicité de son programme (« retour aux choses mêmes »), en tant qu'il implique sa propre dissolution. La parole extatique est ce renversement d'un discours sur l'évidence – dont l'ampleur est proportionnelle à sa peur de s'évanouir au bord du rien qu'elle se donne pour tâche de penser – en un mouvement d'évidence du discours, qui met à nu l'évidence du cours qu'ensable le dis-cours, le « fleuve

⁴³ *Ibid.*, p. 318.

⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁵ Cité par Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 58.

invisible » dont parle Jean Tardieu, ce « fleuve des êtres » dont Bataille dit qu'il se perd dans l'océan qu'est la gloire et qui n'est la possession de personne en tant qu'elle nous déborde d'évidence, en tant qu'elle est le débordement de l'évidence même : « Nous débordons d'un signifiant qui nous déborde nous-mêmes et auquel nous sommes complètement aveugles » (*RS*, 97). Ce débordement dont la matière coïncide dans le *Dernier royaume* avec le symbole du déluge, s'assimile à ce « retour excrétoire et effusif de l'hétérogénéité brisant toute totalité » qu'Oliver Capparos repère chez Bataille⁴⁶. Retour excrétoire qui manifeste le déchet de la tentative d'appropriation homogénéisante au fondement de la pensée conceptuelle, que la coupe ou la coupure hétérologique et mobile de la parole extatique déjoue et met à nu en la « troublant » – la brouillant et l'émouvant simultanément – pour en relancer le jeu du côté de cet « entretien infini » (Blanchot) bruissant dans les marges du politique. Un « entretien » où il faut non seulement entendre une fidélité indéfectible au dialogue mais également tout le soin et l'attention portés à la parole par la parole s'exerçant comme éthique et politique de l'amitié ou, mieux : comme *antiéthique* et *transpolitique*. Comme *antiesthétique*, ainsi que le dit Lyotard⁴⁷ à propos de l'œuvre de Malraux. Ce retour excrétoire est la matière même, sordide, incongrue, *déplacée* – le *déplacement de la matière*, sa « condensation énergéico-sémantique⁴⁸ », la chute soudaine de l'esprit dans le concret qu'il décèle en le faisant se desceller, se liquéfier ou, en sens inverse, se vaporiser en un *saut pascal* (la mesure commune à l'esprit et à l'atmosphère) des choses de la terre et de la chair dans l'ouvert de l'air: *s'extasier* comme une fleur dans la paume du rêveur – avec laquelle s'écrit et se fait la littérature et l'art contemporains.

Écrire, c'est ainsi mettre toutes ses forces à pulvériser la parole de l'autre, la parole du mort, la parole morte – c'est sa violence inavouable –, jusqu'à en dégager le corps de gloire, jusqu'à la faire expirer sous la forme d'un petit fantôme de brume, celui dont on fait notre souffle, qui fait passer les guillemets dans les virgules et les points que nous distribuons partout comme des coups de poing d'ancêtre; l'ancêtre qui, sacrifié, vient s'extasier dans nos poumons d'anges de goudron et décape nos mémoires à grandes ruées de centaure lancées à fond de train dans la tourbe fabuleuse de l'oubli. C'est ce petit orient du souffle fleurissant au cœur de la parole comme une rose des Vents qui fait le cœur de la parole extatique, le

⁴⁶ Olivier Capparos, *loc. cit.*, p. 8.

⁴⁷ Jean-François Lyotard, *Chambre sourde. L'antiesthétique de Malraux*, Paris, Galilée, 1998.

⁴⁸ José Gil, *op. cit.*, p. 140.

« noyau asème au cœur du langage » (A, 223). Celui qui, caché parmi les dragées de paroles gelées fondant dans la main de Pantagruel, ne rendrait aucun son; rien qu'un point d'exclamation dont ne subsisterait qu'un petit habit d'écume, fumant de la bouche d'ombre « comme le non-langage s'évapore dans le langage » (A, 79). Ce « devenir fantomatique » de la voix que donne à lire la littérature contemporaine⁴⁹ ne prend la forme de la hantise que pour nous confronter à l'urgence d'une tâche qui ne peut plus attendre, qui n'a que trop attendu: rendre l'image à la liberté du geste, l'exorciser de la *ligatio*, de la ligature magique qui « entrav[e] l'élan ou désamorç[e] le jet pneumatique » (RS, 67), qui garde la *dynamis* captive de l'*imago* comme masque mortuaire ou comme symbole réifié, métaphore morte, cliché (rhétorique et photographique).

Telle est la fonction de la parole extatique, qui coïncide avec le mouvement même de l'air en tant qu'il est tout à la fois support et matière à métamorphose, souffle de vie qui se donne à penser comme « potentialité jamais figée » (RS, 64). Elle implique, comme le montre Georges Didi-Huberman à propos de l'œuvre de Pierre Fédida, une véritable « *pensée de l'air* en tant qu'il serait, non seulement le véhicule de la parole – c'est-à-dire de la plainte et du chant –, mais encore le milieu par excellence du figurable, le mouvement même, atmosphérique et fluide, de l'inconscient comme tel⁵⁰ ». Ce que Calvino appelait, dans ses *Leçons américaines*, la « légèreté du pensif », ce que Derrida désigne comme « esprit de frivolité ». La parole extatique c'est cela : ce par quoi le corps investit les choses de limites changeantes, présidant à un véritable modelage de l'espace par le corps, dont elle constitue la matière vitale en mouvement. On pourrait en parler comme d'un « déploiement “magique” de l'espace du corps », une « exfoliation », c'est-à-dire « la manière propre au corps de se “brancher” sur les choses⁵¹ », d'épouser une morphologie ou des propriétés de l'espace de l'expérience. Elle est, pour le dire dans les mots de Berque, la « trajection de notre corporéité dans les choses de notre milieu⁵² ».

⁴⁹ Cf. Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 92.

⁵⁰ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 15.

⁵¹ José Gil, *op. cit.*, p. 119-20.

⁵² Augustin Berque, *op. cit.*, p. 98.

Du cercle herméneutique au cycle météorologique

D'où, chez Fronto, chez Marcus et Loggin, les images du langage comme océan et *rythmos* des vagues, comme torrent (*RS*, 64). Ainsi l'océan, symbole de la conscience de Brahman chez les Hindous, est-il pour Bataille l'expression de l'immanence même. Circonscrivant cette « zone d'échange péricommunicationnelle⁵³ » dont parle Novarina dans *L'origine rouge* comme lieu d'une indifférenciation de la pensée et de l'expérience, la parole extatique s'assimile au *periechon*, la première des couches concentriques qui entourent l'homme antique, c'est-à-dire le milieu dans lequel il baigne⁵⁴. La métaphore aquatique trouve ici sa traduction littérale : nous baignons dans l'eau jusque dans l'air que nous respirons, ainsi qu'en témoignent ces phénomènes de condensation et de buée dont la parole s'aurole en son silence iconique. La vie elle-même ne coïncide-t-elle pas avec les limites d'expression de l'eau, du liquide obscur de l'*amnion* à l'eau de la Grande Mer, « dont le rythme prébiologique des vagues, avant que Pangée émerge, a anticipé le rythme cardiaque et le rythme de la respiration pulmonée » (*HM*, 211-12) ? Ainsi l'eau, chez Thalès, se confond-elle avec l'*archè*, dans la mesure où tout ce qui est participe de l'eau. Elle est une atmosphère, l'élément et le fond de toute chose : l'omniprésent, l'englobant et le fondamental. S'involuant dans le style d'apparition de l'espace, la parole extatique s'avère ici tributaire d'une véritable météorologie qui réinscrit le cercle herméneutique dans un ensemble beaucoup plus vaste : le cycle pneumatique. C'est cette dépendance que souligne Quignard dans « Les saisons et les phrases » (*A*, 24-30) et dans ce passage de *La haine de la musique*, qui illustre on ne peut plus clairement le lien de la parole au *periechon* :

La demeure est bruits et des sons délimite dans l'espace une mince pellicule circulaire céleste dont l'épaisseur est inférieure au centième du rayon de la terre. Cette enveloppe comprend 1. la surface des terres émergées, 2. une fraction de la profondeur des mers, 3. la région aérienne qui borde ces deux éléments. L'ensemble des sons et des bruits propres aux vents, aux volcans, aux océans et à la vie qui est apparue sur les terres qui se sont élevées au-dessus des eaux est d'une telle diversité qu'elle a contraint au chant spécifique tous les auditeurs du monde. La demeure des voix animales dans le monde est mince. La demeure des langues humaines dans le monde est minuscule (*HM*, 249).

⁵³ Valère Novarina, *L'origine rouge*, Paris, P.O.L., 2000, p. 36.

⁵⁴ Cette structure concentrique propre au corps antique apparaît également chez Novarina, sous la forme cette fois de deux ceintures d'infidélité ceignant le narrateur du *Discours aux animaux* (Paris, P.O.L., 1987, p. 225) au-dehors et au-dedans.

La voix humorale, zoographique, où le viscéral s'échange à l'atmosphérique, fait donc de la parole chamanique une physiognomonie de la respiration chantée, scandée, une mantique pneumatique, quelque chose comme une « aura » sonore où l'optique se noue à l'haptique, dont l'écrivain aurait aujourd'hui à se faire un vêtement d'heures muettes, un manteau d'air blême comme la peur, un voile de verbe expectoré que blanchit l'écriture comme blanchit le fer sous le feu du forgeron, ce double métallurgique et tellurique du chaman. Qu'est-ce qu'écrire si ce n'est travailler avec « l'air juste » et juste avec l'air, avec le territoire de l'air, cette « aire des aurores » (A, 219) qu'a ouvert le crépuscule des dieux? Je vois ainsi dans la parole chamanique, extatique, une occasion de redonner à penser l'incarnation comme sillage, frayage et frottement qui ferait se lever sur la pensée et la littérature une parole de vent violent, fumant et fulminant sur le fond d'un air immémorial comme sur le double fantôme du fleuve d'Héraclite. Je pense à cette « laisse de silence à la suite du langage » dont Quignard dit qu'elle est « comme un sillage à la suite d'une barque, [...] un "ce qui reste" merveilleux » dont témoigne le livre lui-même « comme laisse entre oralité et silence », « comme un estran entre les deux niveaux extrêmes de l'expérience : vivre avant de naître, vivre avant de mourir » (S, 122). C'est cette zone d'anomie entre les morts et les vivants, l'espace et le temps, le passé et le présent, l'air et la matière, la voix et l'image, le langage et le silence que le chaman, pour peu que nous prêtions attention à sa voix murmurée, *analphabète*, à la limite de l'animalité, peut nous enseigner aujourd'hui à habiter, comme Char parlait d'habiter le cœur de l'éclair.

ABRÉVIATIONS***Quignard***

- A* *Abîmes*, Paris, Grasset, 2003.
EE *Écrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2005.
HM *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996.
RS *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1995.
S *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2003.
VS *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998.

Novarina

- DP* *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999.

2 – DU (DÉ)BRIS SYMBOLIQUE

Il faut émietter l'Univers, perdre le respect du Tout; reprendre comme proche et comme nôtre ce que nous avons donné à l'inconnu et au Tout.

Nietzsche

Il n'existe pas dans la nature de fragments. Le plus petit des morceaux est encore le tout. Chaque miette est l'univers.

Pascal Quignard

L'occultation de la déchirure

On a l'habitude, lorsqu'on s'attarde au symbole, de faire porter l'attention sur le rajointement des deux moitiés de l'objet brisé (tablette, anneau ou cube) auquel renvoie étymologiquement le *symbolon*. On occulte, du coup, l'instant dia-bolique de la déchirure ou de la brisure, qui semble ne conditionner l'acte de suture symbolique que pour en signer simultanément la ruine, que matérialise ce qui tombe hors de son règne sous la forme d'un reste ou d'un débris opaque résistant à la signification, analogue au *caput mortuum* des alchimistes. Il s'agira donc de s'interroger sur l'incongru foisonnement des vestiges qui affluent sur la scène de la littérature contemporaine et se distribuent autour de la fêlure du symbole. J'analyserai, en me basant essentiellement sur l'œuvre de Pascal Quignard, la nature et la fonction de ce qui fourmille ainsi sur les bords du symbole sous des noms divers : « skybala », « sordidissimes », « miroboles », « signifie »... tous sont à mettre au compte de cet « impossible-à-sauver¹ » dont parle Benjamin et commandent, à ce titre, d'explorer le lien entre ce qu'on peut qualifier de « souffrance du symbole » et la pensée sacrificielle.

Il y a, au cœur même du symbole, une prétention d'absolu et de vérité qui ne peut manquer de l'associer à une pensée de type religieux. Comme la religion qui s'emploie à « recueillir » et à « rassembler » (*relegere*) le divers hétérogène pour le « relier » (*religare*) et l'ordonner au principe de quelque transcendance unificatrice, le symbole consiste à « mettre ensemble », « réunir », « harmoniser » (*sum-ballein*) les divers éléments du monde, faire coïncider les contraires, unir le jour à la nuit, révéler l'infini au cœur même du fini. En lui le

¹ Cf. Giorgio Agamben, *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, Paris, Rivages, 2004, p. 100.

monde vient accomplir sa perfection et sa plénitude au foyer des semblances et des similitudes. Tout se tient, s'enchaîne, se répond au miroir des correspondances et des analogies qui semblent s'étendre toujours plus loin, englobant toujours de plus en plus de niveaux de réalités, agrandissant le domaine d'expérience, approfondissant et multipliant les sens à proportion de l'extension de l'esprit et de l'imagination. Il y a, dans cette nature expansive et inflationniste qui caractérise et définit le symbole, une vocation à la grandeur, au sublime, qui le prédispose naturellement à l'emphase et à la monumentalité. Le symbole répugne constitutivement à prendre en compte ce que Kierkegaard appelait les « blessures de la négativité² ». Il ne s'accorde à l'obscurité qui voile les rapports entre les mots et les choses que dans la mesure où celle-ci peut être dissoute au profit d'une compréhension supérieure. L'énigme qui loge en son cœur est fatalement vouée, tôt ou tard, à être résolue, dans un sens ou dans un autre. Ce qui y est crypté ne bénéficie ainsi que d'une opacité transitoire : l'indéchiffrable, l'illisible y sont, à terme, inacceptables et intolérables.

Il y a pourtant du hors-sens, du hors-symbole, comme, au cinéma, on parle de hors-champ. Aux *symbola* qui désignaient à l'origine les morceaux de poterie brisée que l'on faisait s'encaster à titre de signe de reconnaissance censé rétablir le pacte conclu entre deux personnes ayant fait marché, Pascal Quignard nous apprend ainsi que les Grecs opposaient les *skybala*. À côté des objets placés sous le signe de l'appariement, subsistent des objets qui ne se rejoignent pas, qui ne s'intègrent pas, qui ne font pas système. Des sortes de reliquats dont le sens se réduit à faire saillie, ne signifiant que par leurs arêtes et leurs aspérités, ne manifestant rien que leur relief. Ils forment pour ainsi dire le déchet de la pensée appropriatrice, conquérante, la tache aveugle, le défaut d'ensemble du système, un déni opposé à l'injonction de faire sens, un leurre à l'intention de tous ceux que la passion de déchiffrer fait se consumer du côté du mauvais infini, dans les cercles et les labyrinthes de l'enfer de la curiosité. Ils mettent en échec la volonté de puissance interprétative au fondement du symbole, qui cherche à plier le réel à sa loi et à sa logique. Ce sont des reliques à l'état brut, une sorte de matière en friche que rien n'ordonne plus. L'indétermination qui les affecte en tant que rebus sous l'espèce de l'informe dénote, au regard de la *semiosis*, un excès de signifiant sur le sens signifié. Ces débris du sens et du symbole témoignent de ce

² Kierkegaard cité par François Laplantine, *De tout petits liens*. Paris. Mille et une nuits, 2003, p. 162.

« désaccord partiel³ » par quoi Hegel, dans son *Esthétique*, caractérisait le symbole en tant qu'expression d'une lutte persistante entre la forme et le signifié. Ils manifestent, dans le registre du sensible, l'impossibilité où se trouve le symbole de recouvrir complètement la fracture de la présence qui l'affecte originairement en tant qu'unité scindée, intérieurement travaillée par le syllogisme disjonctif qui le fait s'écarteler entre le visible et l'invisible, les mots et les choses, l'image et l'être. Que l'apparence phénoménale ne puisse s'identifier sans reste au signifié et que celui-ci ne puisse se dissoudre intégralement dans sa propre manifestation, c'est ce que donnent à voir ces résidus sur le mode déictique du « montrer », en-deçà de tout sens et de toute intentionnalité. Ils constituent la lie du procès de signification par quoi l'impossibilité où se trouvent l'Être (l'Esprit) de manifester toute l'étendue de sa gloire et de son rayonnement dans les limites de la matière se lit dans la façon dont la matière s'en trouve elle-même affectée, sous l'aspect du difforme et de l'excrément. De sorte que c'est paradoxalement à la matière que revient de marquer ce qui l'excède en donnant à voir le procès de métamorphose continu qui affecte les formes du visible sous la poussée des forces invisibles qui les travaillent secrètement de l'intérieur et n'y prennent corps qu'en les déchirant ou en les déformant à proportion de l'intensité déployée. Ce qui choit hors de la sphère symbolique sous la forme d'un reste insignifiant est ce par quoi la résistance de l'invisible ou du spirituel à se manifester dans les limites du visible ou du sensible *prend corps*. L'abîme qui loge au cœur du signe ou du symbole y prend consistance hors de toute forme reconnaissable et de tout signifié assignable. Le caractère anomique et indéterminé de ces restes accuse l'arbitraire des découpages symboliques en ce que ceux-ci sont tenus de sacrifier la part du réel qui leur est fondamentalement rebelle et qu'il leur a donc fallu élaguer pour imposer leur ordre.

Signifiants flottants

Ces rognures et retailles qui matérialisent le défaut – aussi bien constituant que destituant – du symbole sous l'espèce d'un surplus de signifiants où l'abîme vient à la visibilité par le biais d'une matière abîmée, mutilée, s'informant à proportion de ce qu'il déforme, s'assimilent aux « signifiants flottants » que Lévi-Strauss situaient au principe de la « pensée sauvage ». Ne désignant rien de précis, ne correspondant à aucun signifié déterminé

³ Cité par Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Rivages, 1998, p. 226.

que l'on puisse homologuer ou référer à un contexte donné, connu, établi, ils se voient dotés d'une « valeur symbolique zéro ». Ils sont, à ce titre, susceptibles de se charger de n'importe quel signifié en attente et de tout contenu symbolique, constituant, à cet égard, « la servitude de toute pensée finie mais aussi le gage de tout art, toute poésie, toute invention mythique et esthétique⁴ ». Pierre de touche de la pensée symbolique en ce qu'il donne à celle-ci le « jeu » nécessaire à son libre exercice, le signifiant flottant occupe à l'égard de l'ordre socio-politique une essentielle fonction de transgression. C'est le *joker* qui, dans le jeu de cartes, « n'a pas de valeur sémantique dans le système signifiant » : « la part brouillonne, désobéissante, inéducable, désirante, inconvenante, indomesticable ». « La part du chien. La part du pauvre. La place vide de l'errant. La place du mort⁵ ». La « part maudite », la « part asociale », « ce qui ne s'échange pas dans tous les échanges – le marché définissant l'ensemble des échanges de symboles » (*S*, 73).

À l'esprit normatif des lois qui règlent la distribution des signes suivant les cadres et découpages imposés par les intérêts du pouvoir ou les réflexes de l'usage, le signifiant flottant oppose l'aptitude à faire se chevaucher plusieurs codes, mondes ou classes d'objet hétérogènes. À cheval entre objet et sujet, dehors et dedans, *physis* et *psychè*, matière et mémoire, il participe de l'ambiguïté inhérente au sacré. Celle que Bataille a tenté de formaliser sous le nom d'« hétérologie », désignant par là « ce qui vient matériellement perturber l'appropriation cognitive du réel⁶ ». C'est-à-dire ce qui, du réel, ne se laisse pas symboliser, ne se laisse pas cadrer dans les codes symboliques établis, ce qui rompt sauvagement le bel ordre littéral sous l'aspect d'une chose pour laquelle il n'est pas de nom. Ce qui, pour le dire en un mot, relève de l'objet, si l'on entend par là ce qui résiste et insiste, échappe et revient pour se perdre à nouveau, dans la mesure où l'objet est toujours perdu, ne se donnant que pour se dérober comme phantasme : « C'est le perdu qui définit l'objet. Et

⁴ Claude Lévi-Strauss, cité par Dominique Ducard, « “L'efficacité symbolique” : l'affect du signe », *Texto!*, 2005, en ligne, <http://www.revue-texto.net/Inedits/Ducard_Efficacite.html>, consulté le 5 mars 2008.

⁵ Pascal Quignard, *Sordidissimes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 70-71. Afin d'éviter un trop grand nombre de notes en bas de pages, les références aux ouvrages les plus souvent cités de Pascal Quignard et de Valère Novarina se feront directement dans le corps du texte, entre parenthèses, selon le système d'abréviations décrit à la fin du chapitre.

⁶ Cité par Olivier Capparos, « Expérience et langage dans la pensée de Georges Bataille », *Æsthetica Nova*, en ligne, <<http://www.lutecium.org/stp/aesthetica/capparos.html>>, consulté le 4 mars 2008, p. 5.

c'est le hors d'usage qui définit le dégoûtant, l'effrayant, le maudit, le consacré, le sacré » (*S*, 226). Si bien que n'apparaît jamais vraiment qu'un tenant-lieu de l'objet, fantôme ou fétiche, s'il est vrai que tout texte s'ordonne comme voilement du défaut qui le fonde⁷. « C'est ce qui a été vu juste avant l'impossible à voir », « le dernier moment de ce qui bouleversa comme l'abîme (le trou, le vide, le perdu, le mort) une fois qu'il fut dénudé. L'objet n'est pas une chose mais une avant-scène. Un *pre-limen*. Sa passion est un préliminaire » (*S*, 150-51). L'objet n'est jamais qu'un « cache-fantôme », l'index matériel d'un vide que l'économie symbolique occulte et représente simultanément, sous la forme d'une figure-écran : « Objet qui erre entre le fétiche, le mot perdu, le cadavre sanglant, l'ordure » (*S*, 127), il s'assimile à « l'objet petit *a* » (*S*, 148), dont Quignard dit bien qu'il « vient d'un autre monde. C'est l'ambassadeur. Quand l'autre monde est celui des morts, l'ambassadeur s'appelle le fantôme » (*S*, 149). La religion, de ce point de vue, apparaît essentiellement comme un dispositif de conjuration du réel, qui consiste à escamoter le manque ou la perte originaire sous la forme d'un objet partiel (idole, effigie, fétiche, talisman, amulette) dont il s'emploie à masquer la nature spectrale. N'importe quelle représentation est bonne, qui permettra de faire écran à la présence immédiate du réel (manque) de l'objet en se « fixant » dans l'ordre littéral qui se déploie autour de lui comme un mur de défense élevé contre l'innommable et l'irreprésentable – l'hétérogène, l'absolu : hors d'atteinte de toute lettre et de toute image – que constitue le sacré (le réel). Tout le défi de l'écriture consiste ainsi à faire apparaître ce défaut qui en est à la fois l'obstacle et le moteur, sans se laisser elle-même capter par la tentation d'y remédier. La seule solution qui s'offre à elle consiste, par un prompt retournement, à mettre en scène cette élimination et cette excrétion par quoi le texte se constitue en évacuant l'intolérable. De s'ajuster à ce qui *faut*, pour être en mesure de dire le vrai. Tout se passe comme si cette face cachée du symbole, son « symptôme », si l'on veut, était tenu d'apparaître en son cœur en qualité de corps étranger pour marquer ce moment, souverain entre tous, où le langage, porté à un certain seuil d'intensité, dissout sa propre symbolique pour basculer dans une pure phénoménalité.

⁷ Voir Serge Leclair, *Démasquer le réel. Un essai sur l'objet en psychanalyse*, Paris, Seuil, 1971.

Le règne de l'épars

Cette prolifération de déchets et de fragments d'objets qui surgissent sur la scène de la littérature et de l'art contemporains marque, au regard de l'histoire des formes, l'avènement d'un nouveau règne : le « règne de l'épars⁸ » qu'inaugure, chez Hölderlin, l'image des copeaux de bois tombés sous l'atelier de menuiserie de Tübingen. Ceux-là même que Valère Novarina situe au fondement de l'écriture : « Le travail débute par un examen minutieux des miettes chutées [...], comme des copeaux ramassés sous l'établi » (*DP*, 56). Le monde, dans le mouvement de cette dissémination infinie et de cet éparpillement sans limite, apparaît désormais comme une forme ouverte ou une « anti-forme » où l'univers se recompose dans son étoilement à partir des « restes » de l'ancien paradigme. Aux symboles qui faisaient tenir tout l'édifice de la représentation dans les limites de la sphère idéale de la semblance et de la totalisation se substituent ainsi des indices qui n'agissent plus que comme « tenons », « objets-fibules⁹ » et petites agrafes du sens, n'assemblant plus le paysage que dans la saisie éphémère de l'instant et la magie adventiste de l'occasion. Les indices, écrit Quignard en les opposant explicitement aux symboles, « définissent toutes les sortes de traces sensibles qui puissent se trouver; empreintes de pas dans la neige; excréments du sanglier solitaire; [...] cendres d'un feu » (*J*, 209-10). À la représentation, où le signifié s'absente par et dans l'élément du signifiant agissant à titre de délégué ou de lieutenant de la présence, l'indice substitue l'entame de la présentation : « L'indice, la trace, le symptôme, sont continus avec la cause qui s'y presse encore sensiblement » (*J*, 210). À la rupture onto-théologique entre les mots et les choses, les images et le réel, le visible et l'invisible qu'implique la logique symbolique, l'indice substitue l'idée d'un *continuum sémiophysique* : « Tout n'est pas symbolique, tout n'est pas linguistique, tout n'est pas abstraction, désidération, iconoclasme, philosophie. Penser *continue*. Penser s'élance pour retrouver le continu, l'indiciel, le *chaos*, la *pulsio*, la virulence, la vie, le jadis sans fin » (*J*, 211). L'indice ainsi serait au symbole ce que l'ex-voto est à l'œuvre d'art : une découpe recadrée suivant le tracé erratique et schizographique du symptôme, réordonnée en fonction des lignes de faille du symbole. Plutôt que de faire illusion sur l'absence et d'apaiser l'errance au moyen d'un

⁸ L'expression est de Jean-Christophe Bailly, *La fin de l'hymne*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 14.

⁹ J'emprunte le mot à Daniel Payot, *L'objet-fibule. Les petites attaches de l'art contemporain*, L'Harmattan, Paris, 1997. Voir, dans le même ordre d'idées, François Laplantine, *De tout petits liens*, Paris, Mille et une nuits, 2003.

substitut reconduisant les traits de la totalité perdue, ces reliques ou reliquats enregistrent et exposent la violence du geste de fragmentation par quoi le réel fait soudain effraction et, ce faisant, assure la réfection et le renouvellement des figures et des formes qui, jusque-là, en tenaient lieu.

• *La petite barrette bleue*

Bouts d'objets entrés en contact avec le corps de l'autre qui enchantez. [...] Petites choses factices qui ne valez que par odeur, métonymie, envoûtement, sordidité, sorcellerie. Cheveux, ongles, pieds, yeux, dents, voix, vous êtes aussi les talismans du désir.

Pascal Quignard

Je pense ici à cette petite barrette d'enfant bleue, en plastique, moulée à l'effigie d'une grenouille, devant laquelle Edouard Furfooz, le personnage principal des *Escaliers de Chambord* de Pascal Quignard, tombe en arrêt, au début du roman. Au désir impulsif de la prendre, à la jubilation qu'il éprouve à l'isoler par le regard parmi les déchets du dépotoir où il l'a découverte, à la « joie honteuse » qui le saisit sans raison, il devine qu'un secret y est attaché. Collectionneur de miniatures et de jouets antiques, chercheur de trésors sans valeur, chasseur de vieux objets sans fonction et sans âge errant entre l'histoire et la légende, sa vie se partageait jusque-là entre les deux seuls types d'objets qu'il connût : les « objets d'ici-bas » et les « objets d'au-delà ». Ceux qui appartiennent à l'usage et ceux qui appartiennent au sans-usage : « D'un côté le marché de ce qui s'échange, de ce qui parle et de ce qui périt, de l'autre l'enceinte plus silencieuse de l'idole » (EC, 39). Or, voilà qu'il découvre un objet n'appartenant à aucune de ces deux catégories : « La petite barrette bleue d'enfant, ce n'était pas un objet de collection. C'était le premier objet de ce monde qui était incompréhensible aux yeux d'Édouard Furfooz » (EC, 40). Il lui faudra cumuler les femmes – parentes, amies ou amantes – comme il collectionne les jouets pour remonter la piste du souvenir et connaître la vérité de son désir qui, au-delà de la barrette, a pour objet une « natte invisible », derrière laquelle semble se profiler le fantôme d'une petite femme. Un fantôme qui, à partir de cet instant, ne cessera de le hanter et de le héler à la bordure des deux mondes – passé/présent, historique/féerique, réel/onirique – à travers « les détritris d'intonations éteintes, les plumes

des oiseaux, les os blanchis » (*EC*, 265). Petite sirène surgie de nulle part que lui-même poursuit inlassablement à travers toutes celles que le hasard met sur son chemin, comme autant de bornes et de relais autour desquels gravitent une énigmatique constellation d'indices, qui va se resserrant peu à peu. Odeurs, textures et voix s'y assimilent aux pièces d'un puzzle dépareillé, orbitant autour d'un nom absent où viennent se résumer toutes les autres qualités. Un nom qui ne semble affleurer sous certaines sonorités que pour mieux se dérober obstinément derrière tous ceux qui s'enfilent dans sa mémoire, comme les grains d'un chapelet qu'une main invisible fait s'égrener. Une main comme celle de la petite Adriana qui, ranimant sans le savoir les gestes de la femme fantôme dans le souvenir d'Edouard, dessine dans l'espace libre de l'air de grandes lettres liées. Celles que celui-ci déchiffre, à travers la grille d'entrée et les blocs de brouillard flottant comme les lambeaux de l'écran blanc du rêve démembré, dans les branches brunes et nues des arbres du grand jardin de sa sœur Jofie, sous la forme d'initiales immenses de prénoms ou de noms : « Une sorte de potence, de P ou plutôt de F dans le ciel et il ne savait pas ce que cela voulait dire. Il chercha, évoqua les noms de Pierre, de Francesca. Puis il désira se résigner à ne pas comprendre » (*EC*, 269). Surgissant du chaos des formes où il avait d'abord imaginé des châteaux, des monstres et des corps, à peine dégagés de la gangue du décor et encore tout empâté de matière, ces initiales « dénuées de sens » ne cessent de revisiter son esprit. Ceci jusqu'à ce qu'un jour, alignant entre les colonnes de chiffres et les branchages dont il avait distraitement orné ses comptes les noms de femmes dont il s'était épris, le nom tant recherché se dégage de l'addition des initiales de tous les autres (Francesca, Laurence, Ottilia, Roza, Adriana) sous la forme d'un acrostiche : FLORA. Recouvrant soudain la mémoire, il comprend alors que tous les jouets, les noms, les objets, les étoffes, les odeurs, les voix et les déchets pour lesquels il s'était passionné apparemment sans raison constituaient autant d'indices d'un corps fantôme qu'il lui aura fallu patiemment rappeler. Que ce qu'il poursuivait si âprement à travers les miniatures antiques sur lesquelles son désir s'était si puissamment aimanté au point de faire profession de les collectionner n'étaient autre que les reliques et les talismans d'un désir beaucoup plus ancien. Sa vie entière n'aura été qu'un rébus, qui faisait écran au souvenir rebutant que sa conscience avait refoulé au fond de sa mémoire sous les rebuts et les jouets de toutes sortes, où quelque chose de l'enfance persistait à revenir et à le héler: le visage de sa petite amie, noyée, dont il n'avait alors réussi à sauver qu'une barrette bleue à laquelle des

fragments de cheveux étaient restés accrochés au moment où il avait cherché à l'empoigner par la natte, avant de sombrer lui-même dans l'inconscience sous la force des flots et se réveiller à l'hôpital sans aucun souvenir de rien.

Chaque indice qui oriente et relance sa recherche du visage et du temps perdus est à l'image de ces semis de bonsaï auxquels Pierre Moerentorf, employé d'Edouard, voue une dévotion égale à celle de son patron pour les jouets. Il suffit de poser le doigt sur une graine d'orme ou de pin noir pour voir leurs plants, imaginer la croissance de leurs formes et le développement de leurs troncs, sentir se déployer les ramifications souterraines des racines et la ramification aérienne des feuillages, jusqu'à voir l'oiseau venir y faire son nid. De même aura-t-il suffi d'une petite barrette décolorée enfouie dans la tourbe fangeuse d'une vigne dépotoir pour que se déploie le rhizome de la mémoire. Des taillis du jardin du Luxembourg de son enfance, dont il fouillait l'ombre et les racines en compagnie de sa petite amie, à la recherche d'objets dont il attendait qu'ils lui révèlent le sens de sa quête sans nom, aux branches des arbres du grand jardin de sa sœur, où il aura vu se découper les mystérieuses initiales sur fond de ciel blanc, en passant par le jardin sauvage du Château de Chambord qu'il a acheté pour le compte de sa tante Ottilia où il met accidentellement le pied sur une petite fourchette en plastique bleue d'une dinette de poupée témoignant de ce qu'une petite fille était jadis passée par là, ses souvenirs se seront déployés sous l'espèce végétale d'un buissonnement étoilé autour de petites boutures d'objets, pour culminer dans la verticale fleurie de ce nom où les autres étaient contenus en germe depuis le début. Faisant ainsi coïncider la structure de la mémoire avec celle de la nature jusque dans le nom de Flora où transparait celui de la déesse des jardins (*EC*, 315), tout le roman est ainsi conçu suivant le modèle botanique de la germination des signes par dissémination d'indices, qu'une main invisible lie les uns aux autres, comme la main musicienne de Laurence liant au piano, dans d'immenses legatos, « la nuit au jour, liant ceux qui vivaient à ceux qui étaient morts, liant une maison de santé à Lausanne, un château en Sologne et son cœur » (*EC*, 84 et 131). Il n'est rien, dans le roman, qui ne porte quelque trace de cette semaison, du langage des fleurs par quoi Edouard correspond avec son rival Matteo, jusqu'à ce Teddy Bear que l'analyste pourra dater très précisément, à un mois près (juillet ou août 1903), grâce aux pollens et à la tache de mûre qui en authentifie l'origine. Tout se croise et s'entrelace suivant les lois d'hybridation des plantes formulées par Gregor Mendel – auquel Edouard se voit

explicitement assimilé – à l'image des deux montées du grand escalier central, blanc, gigantesque qui donne son titre au roman. Conçu jadis par Léonard de Vinci autour du vide central et vertigineux que le nom absent de la « petite femme fantôme » relayera dans sa fonction, c'est l'image-clé, matricielle de l'histoire. Faisant se télescoper, aux yeux d'Edouard, la double hélice de la molécule d'ADN et la double révolution des cheveux noués en tresse de sa petite amie, elle est l'image de « la transmission même, éternelle, qui se reproduisait et nous reproduisait comme les vagues » (*EC*, 311). Celles-là même qui auront dévoré le corps de sa petite amie, comme s'il fallait qu'en un point de la chaîne des êtres un maillon soit sacrifié pour que la vie vienne à révéler son mystère. Gravissant à reculons, avec sa petite amie, les degrés du double escalier suivant la pente de ses visions, Edouard ne se contente pas de remonter le fil de ses souvenirs personnels mais visionne, à travers eux, tout le film de l'évolution. L'homologie de structure que la mémoire involontaire fait brusquement apparaître entre l'architecture de l'escalier et le dessin de la molécule en moyennant une variation d'échelle révèle ainsi toute l'extension des pouvoirs de l'image. Sorte de supra-conducteur spatio-mémoriel, elle reconduit le sujet aux racines même de la conscience et de la perception, là où les formes et les métamorphoses de l'imaginaire s'avèrent obéir aux mêmes lois embryologiques que le vivant.

Tango du rebut

On pense comme on se heurte.

Paul Valéry

J'appelle objet tout ce qui échoue dans l'espace.

Valère Novarina

Le plus bel ordre du monde (χόσμος) est comme un tas d'ordures rassemblées au hasard.

Héraclite

Le dépotoir dans lequel Edouard trouve la petite barrette semble étendre ses limites, chez Novarina, jusqu'à recouvrir l'espace tout entier. « Monde est immondice¹⁰ », affirme l'écrivain dans *Le drame de la vie*, qui est peut-être d'abord et avant tout le drame de la vie

¹⁰ Valère Novarina, *Le drame de la vie*, Paris, Gallimard, 2003, p. 65.

des vieilles choses, de leur mort vivante ou de leur vie continûment mourante, mutilée, par quoi le monde s'accorde à notre fatigue, s'y épuise et se donne tout uniment à notre épuisement, participant ainsi de cette « grâce des choses fanées » que Mallarmé savait si bien apprécier, lui qui confia la garde du poème à la labilité de tant de galets, de mouchoirs, de bonbons ou de mirlitons – à ces « lieux délérables » auquel l'auteur du *Discours aux animaux* abandonne ses inscriptions, ses maximes, ses pensées et ses mentions¹¹. Écrire, ce qui s'appelle écrire, commence ainsi toujours à l'écru, à l'écrou (du francique *skrôda*, « morceau ») et au suffixiel, avec la chose déchue, échue, échouée, usée, rejetée, dissimulée sous la table, le tertre ou le tartre, jusqu'à ce que l'errance la conduise sous notre botte et nous fasse soudainement buter, tituber puis tomber. « Il y a une matérialité opaque, une coque. Du minerai qui ne s'ouvre et qui ne s'ouvre pas » (*DP*, 65) ; une *coquille* – de celles que multiplie l'employé A. dans *L'Atelier volant*¹² et qui, dans un texte, marque l'endroit où l'écriture et la lecture achoppent, viennent se casser contre l'envers ouvert par la volte fortuite d'une lettre extatique. Novarina débute à partir du rebut, du rebutant, depuis ce qui fait buter, chuter et, de là, rebondir vers un autre but, un autre lieu, qui est souvent le même, mais altéré, légèrement disloqué, suivant cet infime déplacement que chaque chose est censée accomplir pour qu'advienne le règne messianique¹³. Quelque chose comme un *bougé du lieu et du langage*, un tremblé du sol et du sens, « un combat dans l'espace, une coupe » (*DP*, 69), l'effort acharné, presque désespéré, pour faire entendre le battement d'une autre spatialité : « J'écris pour faire un vivant avec un mort, par rebond, lapsus, main qui fourche, langue qui gauche, oreille qui bute, j'écris par les oreilles, par rebond sur un déchet, toujours chutant, toujours butant sur un reste¹⁴ ». Comme le héros des contes, l'écrivain sait qu'il faut toujours avoir le courage de choisir les choses de l'antre, du maquis et de la marge, empoigner l'épée souillée, embrasser le fer rouillé, emplir ses poches d'objets du dernier peu et de presque rien perdus sans ordre dans les bas-lieu et les bas-côtés, *sordidissima* et *vestigia* de la fagne, de la fange et des culs-de-basse-fosse où foisonnent les cosses, les scories et les détritux : fragments du commun et du vulgaire, coprolithes et *excreta*, trésors de joie immondes entre-noués aux

¹¹ Valère Novarina, *Le discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1987, p. 60.

¹² Valère Novarina, *Théâtre*, Paris, P.O.L., 1989, p. 145.

¹³ Voir Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990, p. 56.

¹⁴ Valère Novarina, *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 74.

déblais de l'endo-monde – *i.e.* « l'étroite terre d'ici-bas et son double (la terre sous la terre, la sous-terre des enfers) » (*DP*, 117) – sur le dos duquel, hagards, nous allons et venons sans égard ni regard pour tout l'égaré et le bigarré qui afflue et vient échouer à nos pieds.

Minima moralia : « En vivant il faut s'unir à ce qui égare et se perd [...] [c]omme la vie se sera égarée dans l'univers et se sera perdue dans sa nuit¹⁵ », écrit Quignard qui, rappelant que « *Logos* voulait jadis dire “collecte”¹⁶ », consacre tout un tome de son *Dernier royaume* à ces *sordidissimes*, en y rassemblant tout ce qui tombe du discours – il faudrait dire « la tombe » comme Novarina dit « la parole », puisque chaque livre ouvre une crypte (« Les deux grandes inventions : la grotte dans la montagne, le livre dans le langage¹⁷ ») où l'on recueille et l'on se recueille devant les reliques et les reliquats des disparus et des trépassés. C'est même pour ça que l'on appelle « recueils » ces livres qui mettent à nu, sous la cendre des morts, cette sorte de soude anté-sonore qui pend devant et s'étend à la façon d'une veine de sang noirci ou d'une sente d'encre sèche dont la fonction est d'introduire une coupe dans la matière de la mort, une ligne d'*aiôn* mouvante en travers de cette neige d'horreur que l'écriture blanchit comme une vieille colère – et qui va des recettes de cuisine aux petites voitures en passant par les bonbons, les souliers de verre, les anneaux très étroits, les bouts d'algue, les morceaux de coquillage, les barques crevées, les laisses de grèves, les brouettes à pastels et les objets de tombe. Toutes sortes d'*agalma* et d'*archaia* de naguère et de jadis qui constituent autant de restes muets et meurtris, autant d'*atomos* et de *litterae* dont l'accumulation (dés)oriente l'écriture. Autant de « *earth-words*¹⁸ » où s'est coagulé le chaos des origines qui s'y presse encore sensiblement, comme le corps christique indéfiniment disséminé et enflé jusqu'à la démesure d'un corps-monde (*unitas corporis*) dans les miettes d'hostie et les gouttes du vin d'outre-vie : « Nous n'avons que fragments, nous ne ramassons l'univers qu'en morceaux » (*DP*, 118); « Tout... tombe en miettes! » (*SC*, 51), « toute la vie s'en va par terre » (*CH*, 286).

¹⁵ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1995, p. 166.

¹⁶ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 274. « Lire, observe dans le même sens Heidegger, qu'est-ce d'autre que rassembler : se rassembler dans le rassemblement sur le non-dit dans la parole parlée? »

¹⁷ Pascal Quignard, *Les ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, p. 138.

¹⁸ Cf. Robert Smithson, « Une sédimentation de l'esprit : Earth Projects » in Robert Smithson, Maggie Gilchrist, James Lingwood *et al.*, *Robert Smithson. une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973*. Paris/Marseille, Éditions de la Réunion des musées nationaux/ Musées de Marseille, 1994, p. 192-197, p. 195.

Avant le verbe, la « prolifération », « l'ivresse » et l'« auto-sécrétion » qui font les livres se construire par dedans, ainsi que l'observe Francis Ponge dans ses *Notes pour un coquillage*, admirant « les écrivains par-dessus tous les autres parce que leur monument est fait de la véritable sécrétion commune du mollusque homme, de la chose la plus proportionnée et conditionnée à son corps, et cependant la plus différente de sa forme que l'on puisse concevoir : je veux dire la PAROLE¹⁹ ». Celle qui suscite sans contraindre, appelle cette « floraison des choses elle-mêmes » (*DP*, 56) que guette et traque Novarina, dont l'œuvre est tout entière boussolée sur ces bornes mobiles du hasard : « on est face à des *rébus* incompréhensibles dans leur matérialité mystérieuse, des choses de rebut. Je ne jette rien, j'amplifie tout : c'est un ramassage, un exercice d'humilité. Au sol, des mots » (*DP*, 56) qu'il s'agit de tirer de leur sommeil anfractueux. On est *devant la parole* comme devant un cabinet de curiosités à ciel ouvert, un dépotoir de l'infiniment moyen, un bric-à-brac ou une déchetterie aniconique jonchée de pierres de foudre et d'objets-paroles. Le *waste land* d'Eliot ne devient ici « chantier parlé d'apparition » (*PM*, 51) que pour autant que l'on se baisse au niveau du sol, au ras des restes, ainsi que nous y invite Novarina. Poétique stercoraire et scatologique d'Artaud et de Céline, éloge de la souillure chez Bataille, « littérature du plancher » de Jean Cayrol – « Réconcilions notre corps avec le plancher » (*JR*, 93), répond en écho le Bonhomme de terre du *Jardin de reconnaissance* –, « littérature des poubelles » de Volodine, théorie des « sordidissimes » de Quignard, « ordures lyriques » de Marcel Moreau... Il semble bien que la modernité, depuis la *Charogne* de Baudelaire au moins, soit vouée à produire une littérature – mais c'est aussi vrai de l'art en général : *Dirt painting* de Rauschenberg, engouement de Robert Smithson pour les ruines, la rouille et l'entropie, « bas matérialisme » de Hantaï, coprophilie et fascination pour les diverses formes de l'abjection chez Lucio Fontana, Louise Bourgeois, Orlan, Serrano, Otto Muehl, David Nebreda... – du sol et des sous-sols, renouant avec la parole rimbaldienne de l'*Adieu* : nous voilà rendus au sol, « avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! » La vie elle-même n'est-elle pas « devenue maintenant comme un *toucher de la terre* » (*OR*, 32)? Ne sommes-nous pas « habillés d'terre » (*DA*, 316), rivés à cet *Erdenrest* qu'évoquait Goethe dans *Le Second Faust*, cette gangue de glaise dont l'âme elle-même n'arrivait pas à se dégager, et ce jusque chez les plus accomplis des anges, condamnés à porter ce poids de marne comme les

¹⁹ Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1948, p. 77.

personnages novariniens leur cadavre? « Lorsqu'on n'entend plus la phonétique, lorsque toutes les philologies s'emmêlent, lorsqu'on ne comprend plus sa langue, il faut aller marcher dans les éboulis, examiner de près les failles géologiques et les blocs suspendus » (*DP*, 72).

De la plage de sable brun à la page de papier blanc s'étend un même tissu conjonctif, une même unité matricielle. Entre *res* et *pagina*, un même *pagus*, un même pays. Eldorado sans or ni dorure, il faut l'imaginer comme une terre d'Éden brisée sous le labours, comme une manière de paradis à rebours, au sens où Novarina dit que « [l]'espace du paradis déploie le nôtre à l'envers » (*DP*, 115). Une sorte de *jardin de reconnaissance* où on ne retourne qu'à perdre la connaissance qui nous a fait désirer être ailleurs et nous a condamné à l'exil. Ainsi Artaud, au pays des Tarahumaras, s'extasiait de ce qu'il suffit de se pencher pour ramasser des merveilles. Écrire, pour Novarina comme jadis pour Ponge, consiste à prendre « le parti des choses » pour s'en faire un « corps vif de paroles » (*DA*, 258):

Poussières du trottoir, restes d'allumettes, bribes minuscules, choses du talus, rayures, ficelles de rebuts, usés et tombés, morceaux des choses des objets de chute, écailles, vis petites et clous, brins minuscules largués du tout, fragments du quoi, être du trottoir, êtres du talus, êtres du sol de la rue et des bois, choses du bas, recevez de mes mains ma bouche et la parole. Prenez » (*DA*, 257).

Hoc est enim corpus meum : voici, prenez, ceci est mon corps livré pour vous, sous son poids de peau nue et sa livrée de chair chaude; faites ceci en mémoire de moi. L'écrivain est un « docteur ès parties basses » (*CH*, 81), semblable à cet homme qui « se heurte aux objets, dialogue avec les choses, examine de très-près les piquets, rails, cordes, butoirs », qui

parle aux objets et fragments, aux roues, aux traverses, à l'empreinte des souliers sur le sol, aux boulons, aux sentiers, aux herbes folles, aux traces, aux pierres, aux nombreux déchets restés là : cartons, bribes de matière plastique, gants, bouteilles, sandales, bribes minuscules – toutes ces choses tombées, abandonnées, jetées ou bougées par le vent (*CH*, 246).

S'adressant à un gant, il lui demande de témoigner du passé :

Raconte, gant que voici – dis-les de toi-même si tu les oses – les souvenirs de la Buanderie vue à l'école de Trotton-Trottignon, la scène du carnaval d'action qui avait lieu dans la maison [...]; redis la poursuite lancée à la recherche de la fuite du petit Blaisiau [...] sa chuterie et renaissance ici en Né, parmi cette liste dont les déchets ici présents et renaissants me désignent aujourd'hui l'emplacement de sa tombe (*CH*, 249-50).

Envahissant la scène pour y proliférer sans limite, les objets en viennent à menacer l'intégrité du corps, dont ces innombrables *membra disjecta* ne renvoient plus qu'une image brisée :

« Un homme marchant forcé de marcher parmi ces six mille détails, survivrait-il à son corps? » (CH, 247) Les mots sont eux-mêmes assimilés aux « morceaux [d'un] corps enfant ressuscitant » (CH, 271), suivant le propos essentiel de la pièce voulant que le langage constitue la véritable « chair de l'homme ». Des langues ne subsistent plus que des lambeaux défaits, là où la cacophonie se donne à entendre comme la traduction acoustique du capharnaüm : « je répondis par ruines, non en langues-léombes mais tout par morceaux passés par la torlochonnerie du reste, par chute de tout ce que je, imoi, connaissais pas, en italo-ruinique, en anglaudau-larvé, en saxonnerie-et-loucherie d'mièche, en verladan, en vieux sanscrit, en jarvanien, en pontillique » (CH, 282). Devenu « sujet des objets » (CH, 254), c'est d'eux, désormais, que l'homme attend le salut, espérant être délivré de l'enfermement mortifère auquel le cogito cartésien l'a condamné en le séparant de la *res extensa* : « J'ai demandé aux choses de me sortir du corps dénommé moi » (CH, 254). Des choses qui font apparaître « ce paysage minuscule, cette voie à l'abandon » (CH, 246) où loge aujourd'hui l'exotisme, en tant qu'il se transcende – on devrait parler, dans les termes de Jean Wahl, de « transdescendance » – dans ce que nous pourrions appeler avec Antoine Volodine un « post-exotisme »: c'est au caractère insolite de ce qui gît au sol, là où le « réel n'est pas vu » (PM, 80), demeure dans la nuit de l'invu et l'ombre de l'infra-ordinaire que revient dorénavant le pouvoir d'étonner et de détoner sur le reste, *en tant que reste*.

Le réel immédiat de la relique

Jean Clair remarque ainsi dans l'art contemporain un renversement d'importance qui conduit à délaissier la médiation de l'image symbolique, telle qu'elle a prévalu tout le temps de la prééminence des œuvres peintes et sculptées, au profit du réel immédiat de la relique. Se désintéressant de *l'œuvre* pour se consacrer au plaisir tactile de manipuler des *objets* considérés comme des fétiches, l'art d'avant-garde retrouve, sous l'imaginaire byzantin que l'on situe au fondement de l'art moderne, ses sources magiques. Ce retournement du symbolique au réel répond au mouvement de défection qui affecte la religion au moment même où, en sens inverse, celle-ci se détourne du culte des reliques : « On revient en art à la relique et à la présence objective du corps et de ses humeurs, alors que, dans le même temps,

la religion s'est désincarnée²⁰ ». À l'heure où s'impose la nécessité de procéder à une rematérialisation de la pensée²¹, à une réhabilitation de la matière dans l'optique d'une « matériologie » (Dubuffet) ou d'une « physique du sens²² », l'art recueille les corps et les objets que la religion – aussi bien que la philosophie, dans sa version idéaliste du moins – a tendance à évacuer. L'art et la littérature d'aujourd'hui réhabilitent l'idole et l'effigie, jouant l'opacité de la matière contre la « transparence » symbolique de l'icône. À la fonction de représentation qui règle traditionnellement l'entente du signe, on préfère aujourd'hui mettre l'accent sur sa matérialité, là où ses effets, son efficace, se font véritablement sentir. Non que le mot ou l'image soient congédiés au profit exclusif des objets; mots et images sont dorénavant traités *comme* des objets, effigies ou ex-voto. L'art constitue ainsi le vide-ordures des religions et des philosophies, de sorte qu'il n'est pas étonnant que le dépotoir soit promu à titre d'espace ou de paysage paradigmatique. Aux collages dadaïstes et cubistes qui subvertissent la conception harmonieuse du tableau en tant qu'assemblage hiérarchique pour le transmuier en une espèce de déversoir de hasard pour tous les rebuts tombant sous la main de l'artiste répond la collection. Défaisant les liens symboliques traditionnels par juxtaposition et voisinages inattendus, elle favorise la libre association des éléments qu'elle se contente d'exposer dans le désordre. Multipliant les possibilités de connexions inédites, chaque objet qui y trouve place est susceptible de produire le « choc » qui, déchirant le regard, troue la réalité et l'imaginaire pour faire voir le réel.

Collection et « merveilles »

La littérature contemporaine, prenant résolument le parti des choses, témoigne très nettement de cette passion collectrice. On amasse et thésaurise amoureusement toutes sortes de petits objets, on les inspecte, les interroge; on va même jusqu'à leur parler et leur adresser des prières. On dresse des listes, des inventaires: le livre se fait reliquaire, *vue sur l'ossuaire*²³. L'œuvre de Pascal Quignard est, à cet égard, particulièrement exemplaire. L'espace éminemment paradoxal du *Dernier royaume*, où semble avoir échoué tout ce que le

²⁰ Jean Clair, *De immundo. Apophasisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris, Galilée, 2004, p. 92.

²¹ François Dagognet, *Rematérialiser. Matières et matérialismes*, Paris, Vrin, 1985.

²² Jean Petitot, *Physique du sens : de la théorie des singularités aux structures sémio-narratives*, Paris, CNRS, 1992.

²³ Antoine Volodine, *Vue sur l'ossuaire*, Paris, Gallimard, 1997.

monde et les siècles passés recelaient de curiosités, ne devient véritablement intelligible qu'à condition d'y reconnaître la topologie propre aux *Wunderkammern*, ces fameuses « chambres des merveilles » où l'humanisme résumait et matérialisait son savoir sous la forme de collections d'objets et d'items hétéroclites, issus de la nature aussi bien que de la culture et de la technique : échantillons minéralogiques, plantes séchées, jouets et automates y côtoient les proverbes et les anecdotes. Le recueil de pensées s'y avère indissociable de celui des choses et des fragments de toutes sortes, comme si l'esprit épousait le caractère brisé, hétéroclite des restes qui se présentent à elle. Les *Wunderkammern*, à cet égard, tiennent plus des bibliothèques que de nos « musées », dont elles sont pourtant les ancêtres. À moins qu'on ne replace le terme dans son contexte et qu'on ne rappelle que, sous l'angle de la topique élevée à l'époque de la Renaissance au statut de science du rangement universelle, on nommait « musées de papier » ou « trésors de parchemin » les recueils de lieux communs et de *mirabilia* dont princes, rhéteurs et dialecticiens s'enorgueillaient. Il faut bien insister sur le fait que les chambres des merveilles, sous ce rapport, ont plus à voir avec le tohu-bohu des cirques et des foires qu'avec les cadres institués et l'espace ordonné de nos galeries.

Rien n'ordonne ce menu fretin de bimbeleries, en effet, si ce n'est la singularité ou la rareté de chacune qui les signale spontanément à l'attention et leur vaut d'être qualifiées de « curiosités ». *Membra disjecta* issus de l'encyclopédisme gréco-latin, ces « merveilles » relèvent de l'histoire naturelle et de la philologie aussi bien que de cette « science du concret » qui faisait, aux yeux de Lévi-Strauss, la force de la « pensée sauvage »; aussi Quignard peut-il affirmer que les philologues sont les « vrais physiciens²⁴ ». En lieu et place des symboles proprement dits et des grands récits autorisés par l'histoire et l'institution, on trouve des « résidus et des débris d'événements²⁵ », des déchets de mythes démembrés, de légendes dispersées et de croyances dégradées : toutes sortes de météores ou de météorites que le temps et l'usure ont fait choir de leur orbite symbolique et rendent du même coup disponibles pour de nouvelles combinaisons. On reconnaît sans peine dans les agencements partiels, précaires et transitoires que la *Wunderkammer* établit ainsi entre les éléments qu'elle extirpe de leur lieu et de leur contexte d'origine pour les combiner suivant l'humeur et l'occasion les traces de cette activité que l'anthropologue caractérisait sous le nom de

²⁴ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1995, p. 84.

²⁵ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, cité par Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003, p. 45.

« bricolage ». L'imprévisibilité des liens et des associations dont la « chambre des merveilles » est le théâtre a pour effet d'assurer une extraordinaire maniabilité de l'objet, susceptible d'entrer dans n'importe quelle configuration. Sujet aux métamorphoses les plus incongrues, sa disponibilité l'engage sur la voie d'un devenir-infini qui, à travers les plus improbables transformations, lui assure cette forme de vie éternelle qu'Aby Warburg désignait sous le nom de *Nachleben*.

Les collections de *mirabilia* et de *memoranda* qui forment la substance même du *Dernier royaume* n'observent pas plus de scrupule à l'égard de la dignité des registres qu'elles mettent en relation que celle de la *Wunderkammer*, dont Patricia Falguières parle comme d'un « sanctuaire des hétérotopies²⁶ »: le sublime s'y mêle au plus bas matérialisme, les « paradisiaques » aux « sordidissimes », suivant ce « va-et-vient de l'ordure et l'idéal et de l'idéal à l'ordure²⁷ » que Georges Bataille situait au fondement de son « matérialisme dialectique ». Théâtre des permutations et des transmutations, le *Dernier royaume* est le lieu d'une hybridation sans limite. Chaque objet y impose sa propre règle d'exposition, à l'image des spécimens d'animaux qui trouvent place dans le *Manuel de zoologie fantastique* de Borges. À la définition sémantique, s'oppose ainsi la description encyclopédique qui, à travers le dénombrement et l'énumération, assure le déploiement topique de la chose ou de l'objet. L'extension l'emporte sur la compréhension, que diffèrent infiniment la variation et l'accumulation. Chaque item constitue ainsi l'index virtuel d'un innombrable phantasmé qu'aucun terme de la série n'arrive à fixer.

La signification le cède ainsi à l'ostension, le sémantique au sémiotique. Les objets de la *Wunderkammer* articulent le rêve d'une langue pure, pré-babélique, le mythe d'un langage originel, d'une parole d'avant la nomination adamique, sans traduction possible, dont l'enfance – « le premier royaume » – garderait le secret. Au contraire de la science qui prétend déchiffrer le réel et le mettre en équation pour le réduire à l'ordre des causes et des raisons, l'art de la collection consiste à assumer l'arbitraire des signes et à y reconnaître ce qui, dans les *mirabilia*, précisément émerveille. Au rebours des diverses théories d'obédience cratylite voulant que le langage et l'écriture se déduisent, à l'origine, d'un rapport mimétique au réel, les « signes » exposés dans l'enceinte de la chambre des merveilles n'ont

²⁶ Patricia Falguières, *op. cit.*, p. 45.

²⁷ Cité par Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995. p. 61.

d'autre motivation que le hasard ou la main qui les a jetés là. Ainsi Quignard parle-t-il des objets qui tracent les contours de son *Dernier royaume* comme de « sèmes asèmes » et de « dépôts “sémantiques sans signification”²⁸ » qu'on ne peut que remuer. La logique de l'excès qui préside au collectionnisme sous l'espèce d'une énumération dont l'essence consiste à démembrer ce qu'elle assemble conduit, à terme, à démotiver les signes, à les retirer du réseau symbolique qui les tient captifs du sens pour leur redonner une véritable positivité d'objets réels. S'il faut en parler comme de symboles, ce sera alors au sens de Peirce, qui définit cette classes de signes par l'absence de motivation et la propension à la germination : « Les symboles de développent [*Symbols grow*]. Ils naissent par développement à partir d'autres signes, en particulier d'icônes, ou de signes mixtes qui tiennent des icônes et des symboles [...]. Ce n'est donc qu'à partir de symboles qu'un nouveau symbole peut se développer. *Omne symbolum de symbolo*²⁹ ». Ce qu'appellerait, alors, l'étrange société d'objets et de *naturalia* qui se déploie dans l'espace du *Dernier royaume* et sur toute une partie de la scène littéraire contemporaine où pointe l'ombre énigmatique de la *physis*, c'est une « histoire naturelle des symboles »³⁰.

De la sémiotique à l'« hylétique »

Dans *Une sédimentation de l'esprit: Earth Projects*, Robert Smithson – un des plus fameux représentants du *land art* et artisan de la célèbre *Spiral Jetty* (Grand Lac Salé, Utah) – appliquant les principes de la géologie à la pensée, constate que l'esprit humain et la Terre sont constamment en voie d'érosion. À la recension des « lieux de mémoire » dont Pierre Nora se sera fait l'historien, il oppose l'exploration approfondie des sites à l'abandon où les *vedute* post-industrielles (derricks, canalisations et carrières : anti-monuments) le disputent aux mauvaises herbes : endroits voués à l'oubli, que l'artiste qualifiera de « paysages entropiques ». Suivant l'injonction de T.E. Hulme exhortant les grands hommes à « aller dehors, à quitter la Chambre, à lutter avec les cendres³¹ », Smithson n'aura de cesse de racler la surface du sol et de « lutter avec les cendres », afin d'exhumer cette « histoire mal

²⁸ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 25.

²⁹ Cité par Patricia Falguières, « Menu fretin de l'art. Espèces infimes, génération spontanée et pensée du type dans la culture du XVI^e siècle », postface à E. Kris, *Le style rustique. L'emploi du moulage d'après nature chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy*, trad. fr. Christophe Jouanlanne. Paris, Macula, 2003, p. 196-266, p. 262.

³⁰ Je reprends l'expression à Patricia Falguières. « Menu fretin de l'art », *op. cit.*, p. 262.

³¹ *Ibid.*, p. 29.

remémorée d'un temps ancien enterré » dont parle E. A. Poe. Convaincu que « le futur s'est perdu, quelque part dans la décharge d'un passé non historique³² », fasciné par les « états carbonifères de la pensée » et les « craquèlements de la boue mentale », les rebuts – « entre esprit et matière » – sont pour lui une véritable mine d'informations. Entre esprit et matière : si « la Terre est une carte soumise à dislocations », le langage est lui-même jonché de « montagnes de débris symboliques³³ »; les mots ne sont-ils pas pour Nietzsche, déjà, des résidus de métaphores?

Ce qui apparaît ainsi en marge du sens et du « symbolique » pour s'assimiler aux cendres et à la terre requiert une conversion de la pensée et du regard qui amène à faire droit, au côté de la sémiologie, à une véritable « hylétique³⁴ » : à la science des signes, annexer une science de la matière capable de rendre aux « moins-êtres » ou aux « quasi-êtres » que constituent les détritits et les déchets une substantialité qui leur est habituellement refusée en raison de leur petitesse, de leur caractère abject, de leur nature amorphe, informe ou encore de leur inutilité. Il s'agit par là de se mettre à l'écoute de la « vérité du minuscule³⁵ », en reconnaissant aux choses du peu une dignité ontologique qui les qualifie au regard de l'être et leur accorde le droit à l'existence. C'est, du coup, réhabiliter toute une peuplade déconsidérée par leur métier de chiffonnier, de vidangeurs et d'éboueurs. Antiquaires, collectionneurs et chineurs : mendiants de l'absolu, leur royaume est fait de la pierraille des jours de jadis, de la caillasse de l'anecdote, des atomes du souvenir : de tout le petit mobilier naufragé de la mémoire qu'ils gardent et veillent aux confins du réel. Contre l'idéalisme et l'essentialisme désincarnés des métaphysiques traditionnelles, qui tendent à disqualifier le support concret des médiations au profit de l'illusoire transparence de l'esprit, il faut revendiquer la nécessité d'une authentique « matériologie » attentive aux paradoxes topologiques et morphologiques des substrats et des matériaux. C'est ce que j'ai ici tenté d'esquisser, dans l'optique de cette « entropologie » qui aura ainsi permis d'interroger les liens inaperçus entre la tropologie et la topologie. D'analyser, en suivant le fil des métamorphoses du sacré, les articulations secrètes qui se nouent, de façon anachronique, entre l'espace, le corps et la lettre, les formes et les

³² *Ibid.*, p. 19.

³³ *Ibid.*, p. 196.

³⁴ Voir, à ce propos, François Dagognet, *Des détritits, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1997.

³⁵ Jean Salem, *Démocrate, Épicure, Lucrèce : la vérité du minuscule*, Fougères, Encre marine, 1998.

forces, l'histoire et la morphologie. Il aurait fallu, pour bien faire, montrer comment, après avoir été complètement évacuée de la science moderne, la charge « icônico-poétique » qui s'attache aux intuitions des atomistes grecs se trouve réinvestie par la littérature contemporaine pour être mise en service d'une « physique de la parole », là où la théorie de la « signature des choses » et la doctrine de la substantialisation des lettres qui, dans la Kabbale, forment la substance du monde, rencontrent les données de la nouvelle physique des particules et des matériaux. L'œuvre de Quignard, aussi attentive à l'héritage de Lucrèce qu'aux développements des sciences contemporaines, m'apparaît encore, à cet égard, une des plus révélatrices. *Stellae* (étoiles) et « excréments » s'y assimilent explicitement à d'authentiques « litterae », tandis que les « constellations » sont dites avoir formé les « premiers mots » (*VS*, 177). « La vision, la lecture puis l'éblouissement [y] retrouvent l'intimité irradiante des planètes qui errent, lettre à lettre, atome à atome³⁶ ». Ce que la fêlure du symbole laisse paraître, en dissociant l'écriture de la langue, c'est le hors-champ des rébus, des hiéroglyphes, des idéogrammes et des pictogrammes, des graphèmes, des syllabaires, des mots-ornements et des objets-paroles. Ce que le *land artist* Robert Smithson a réactivé sous le nom de « earthwords », ce que Paul Chamberland appelait « géogrammes³⁷ », ce que Genette a nommé « l'idéogramme généralisé³⁸ », ce qui apparaît, chez Caillois, sous l'espèce d'une « écriture des pierres³⁹ », à l'image des « écritures nouvelles » que Saint-John Perse surprend « aux feuilles jointes des grands schistes⁴⁰ ». « L'espace parle *rebus*, avec des choses, dans des rébus non résolus, sans dénouement ni solution dans la parole⁴¹ », affirme ainsi Valère Novarina, jouant de l'homophonie entre *rebus* et *rebuts*. Jouant pour sa part de la plasticité du mot *res*, que son indétermination fait osciller entre l'espace et la chose, Quignard avance dans le même ordre d'idées, l'hypothèse d'une « *res Rebus*⁴² ».

Le changement de paradigme, ici, s'énonce en termes de changement d'échelle : « l'énorme » qui constituait, aux yeux d'un Rudolf Otto, le principal attribut du

³⁶ Pascal Quignard, *Abîmes*, Paris, Grasset, 2002, p. 115.

³⁷ Paul Chamberland, *Géogrammes*, Montréal, L'Hexagone, 3 vol., 1991-1997.

³⁸ Gérard Genette, « L'idéogramme généralisé », *Poétique*, 13 (1973), p. 111-133.

³⁹ Roger Caillois, *L'écriture des pierres*, Paris, Skira/Les Sentiers de la Création 1970, réédité dans Paris, Champs Flammarion, 1981.

⁴⁰ Saint-John Perse, *Vents*, Paris, Gallimard, 1975, p. 46.

⁴¹ Valère Novarina, *Pendant la matière*, P.O.L., Paris, 1991, p. 31.

⁴² Pascal Quignard, *Écrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2005, p. 52.

« numineux », est disqualifié au profit d'une « théorie du détail ». À « l'histoire monumentale », la littérature contemporaine, renouant avec la philologie et l'histoire naturelle, exige de substituer une « histoire antiquaire » (Nietzsche). Aux prestiges du symbole, il s'agit désormais d'opposer l'efficacité d'effraction de l'indice, en tant qu'il produit une « insubordination matérielle », une in-congruité, une démesure dans l'ordre des proportions, c'est-à-dire un « symptôme capable de briser l'écran (l'appareil refoulant) de la représentation⁴³ ». Effet et produit d'un frayage inattendu, impensé, impensable, il surgit soudain comme le débris d'un rêve fait saillie dans la veille: « ectype », dislocation de l'archétype. On rejoint par là l'intuition fondamentale de la déconstruction, qui interroge la façon dont le texte se déploie à partir de l'élection d'un signe marginal, indiciel, afin de mettre à nu la façon dont une œuvre produit du symptôme, du fantôme et du phantasme, et faire ainsi voir comment la vérité ne se dit pas tant dans les « signes » que dans les symptômes : entre les morceaux brisés du symbole, le long de la fêlure chargée de matérialiser, dans cet écart ou cet écartèlement, cet espacement, le jeu à la faveur duquel le monde assure ses mutations. La sémantique, ici, s'avère de piètre utilité. Le « diabolisme » qui, dans la littérature et l'art contemporains, perce sous l'écran symbolique, appelle à explorer et à développer plus avant ce qu'Aby Warburg entendait sous le nom d'« iconologie de l'intervalle ». Le détail, dans cette optique, ne vaut que comme singularité, c'est-à-dire comme charnière, pivot ou point de fuite, matérialisant sous la forme d'un reste asignant cet « intervalle mort présymbolique » où Quignard entend battre le « cœur du temps » (*S*, 203). « Il y a une passe non verbale dans l'univers qui est devenue de plus en plus mal connue au fur et à mesure de l'écoulement du temps et du tarabiscotage de l'histoire. Pourtant cette passe, cette faille, ce défilé, cette pessah, cette ruelle, cette douve conduit au cœur du monde » (*VS*, 198). Cheville des affinités électives, l'indice ou le débris dispersent la structure monumentale du symbole, défont ses agencements muséaux, égrènent le chapelet des correspondances établies, autorisées par la tradition et les usages herméneutiques, donnant ainsi à voir et à contempler ce qui, en tant que reste ou rebut, fait mémoire d'un ordre passé. Un pont tangible et matériel est ainsi jeté entre le temps perdu et le temps retrouvé, de manière à rendre intelligible la continuité des phénomènes à travers la logique catastrophique qui préside à leurs mutations. Celui qu'Edouard, collectionneur passionné de

⁴³ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 63.

jouets et de miniatures antiques, imagine, dans *Les escaliers de Chambord*, sous la forme d'une « espèce de liaison », d'un « pont miraculeux » tendu entre les deux « royaumes » de l'enfance et du langage. Dissimulé au sein des « petites choses visibles » réputées avoir « une sorte de contact avec l'invisible » (EC, 108) en vertu de ce « devenir imperceptible » qui s'attache naturellement au minuscule, il brille entre les mâchoires brisées du symbole comme le rameau d'or des mythes et des contes merveilleux.

ABRÉVIATIONS

Quignard

- A* *Abîmes*, Paris, Grasset, 2003.
EC *Les escaliers de Chambord*, Paris, Gallimard, 1989.
J *Sur le jadis*, Paris, Grasset, 2002.
S *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2003.
VS *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998.

Novarina

- CH* *La chair de l'homme*, Paris, P.O.L., 1995.
DA *Le discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1987.
DP *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999.
JR *Le jardin de reconnaissance*, Paris, P.O.L., 1997.
OR *L'origine rouge*, Paris, P.O.L., 2000.
PM *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991.
SC *La scène*, Paris, P.O.L., 2003.

3 – ALCHEMIE DU CONTE

*L'âme (l'âme qui est ce qui reste de l'âme)
peu à peu a charge d'air et de veille.*

Philippe Beck

Orgue anatomique

Ces mots me sont venus sous la forme d'un petit missel que l'auteur m'a fait l'amitié de me tendre comme une poignée de main, un soir de mars, sous le porche de l'hôtel où il m'avait donné rendez-vous, ici-même, à Montréal. Paroles étranges et comme hors d'âge, qui me parlaient d'un lieu que j'aurais été bien incapable d'identifier. Sous cette voix sèche, rugueuse, *incisive* – c'était un des sens suggérés par le titre même du recueil (*Inciseiv*), dont quelque coup de dé semblait avoir malicieusement chambardé l'ordre des lettres, comme pour les rendre poreuses aux échos du babil où la langue se ressource (se *rédiense*) en boitant du côté de l'enfance – faisant si étrangement système de ses aspérités (ce qui ne manquait pas de m'irriter), j'entendais... Quoi? Le dire runique d'un jeu de paroles à la fois très anciennes et plus-que-contemporaines. Comment dire? Je reviens au poème liminaire :

*Un volume
sans vieillesse
est un groupe de tuyaux
du savoir sonore
comme en amour
un tuyau secondaire sonorise quelquefois
l'orgue silencieux :
tout seul, son tube fondamental se tait.
Le tube doré et silencieux
a besoin
du tuyau secondaire
pour être public;
et ce tuyau
est le canal secondaire
d'un orgue
dans le livre¹.*

¹ Philippe Beck, *Inciseiv*, Nantes, MeMo, 2000, p. 7. Afin d'éviter un trop grand nombre de notes en bas de pages, les références aux ouvrages les plus souvent cités de Philippe Beck se feront directement dans le corps du texte, entre parenthèses, selon le système d'abréviations décrit à la fin du chapitre.

C'est tout le drame de la guerre larvée entre la culture lettrée et la culture populaire qui se noue ici en quelques vers. Traduction : au *tube doré et silencieux* de la poésie repliée sur son mystère il faut le *tuyau secondaire* de la parole « populaire » pour se faire entendre par le plus grand nombre, pour déplier le dit privé, aristocratique, dans l'espace démocratique du *sensus communis*. Pour qu'il puisse être entendu de tous, il faut donner un corps au *savoir sonore*, il lui faut une *veine émissaire*, un *nerf sympathique*. Est-ce à dire qu'il faille systématiquement rompre le pain noir de la parole poétique pour le faire circuler de mains en mains en l'exposant à la lumière de la place publique? Bien sûr que non. Penserait-on agrandir le monde et le rendre plus habitable en en dissolvant la Nuit dans un Jour perpétuel sous prétexte qu'il est désagréable de se cogner les orteils dans le noir? Le *tuyau secondaire* n'est pas ce qui perd et dissout la poésie dans la mer de l'universel reportage, mais bien au contraire ce qui la fait entrer en résonance et propage ses ondes jusqu'à l'agora, ce qui introduit l'oreille publique au mystère de son *orgue silencieux*, ce qui en signale l'existence en sourdine.

Il faut, pour comprendre Beck, bien entendre cette affaire d'orgue et de tuyaux. Se faire l'oreille à ses « jeux de mutation » qui, dans le langage de l'organiste, désignent des jeux permettant d'enrichir et d'amplifier chaque note d'une gerbe polyphonique d'harmoniques en lui permettant de « faire parler » simultanément plusieurs tuyaux de diverses longueurs. Parmi les registres qui les commande, la *progressio harmonica* se dit d'un jeu qui fait entendre d'autant plus d'harmoniques que l'on progresse vers l'aigu, jusqu'à ce qu'à partir d'une certaine hauteur résonne en outre simultanément le son fondamental. La poésie de Beck, qu'il définit lui-même en termes de « sémantique ascendante » (*IMP*, 127), est tout entière dans cette progression harmonique et expansive qui, de livre en livre, de motif en motif, donne lieu à une « clarification en musique » (*IMP*, 113), sous l'espèce d'un « chaos progressif » (*IMP*, 23). Celui dont la poésie de Philippe Beck se fait la caisse de résonance, la chambre d'écho, l'atelier de connection, s'appliquant à faire la recension des trésors de mémoire de l'humanité, de ses formes et de ses langages, de ses mots et de ses images, disséminés et dispersés dans la voix des contes, des poèmes et de la philosophie. Le dit beckien, on le vérifie de recueil en recueil à chaque poème liminaire, se conçoit essentiellement comme un « engin de captation », une station de pompage de la vie de l'esprit branchée sur le corps d'une pensée métrique et musicale. Pensée tout à la fois *instrumentale*

et *instrumentiste*, où technique et mécanique s'accordent à l'organique et au poétique à travers le boîtier mélancolique de l'orgue anatomique. Orgue élémentaire, à l'image du corps humain, de ses boyaux et de ses canaux, de sa plomberie et de sa soufflerie.

Physiologie antique

Inciseiv constitue ainsi la mise en œuvre d'une véritable anatomie critique (c'est l'évidence), et ce en plusieurs sens (ce qu'il s'agit de préciser). Anatomie ancienne, critique de la contemporaine qui s'y mire dans la distance comme dans une sorte de miroir des limbes où, ne se reconnaissant que très vaguement, elle a l'impression d'être lue par les yeux d'un passé d'eau et de feu mieux que ne sauraient le faire tous les scanners d'aujourd'hui réunis. Anatomie anachronique et donc critique en un second sens, parce qu'en équilibre sur le fil du temps que le poète fait ici se tendre entre le corps et la mémoire, nous faisant ainsi remonter aux sources de la pensée occidentale. Là où l'idée n'est pas seulement connaissance ou connaissante, mais motion, é-motion et com-motion, la cognition ne se laissant pas penser hors de son rapport à la perception et au sentiment. Toute idée, dans cette optique, est toujours « idéomotrice », participe d'une *physiologie du mouvement*, là où la pensée ne se meut qu'à proportion de sa capacité à émouvoir. Beck ne fait pas ainsi seulement « parler » simultanément divers tuyaux de son orgue anatomique, mais joue diversement des mémoires du mot lui-même, là où l'imagination matérielle qui présida si longtemps au développement de la physiologie – des temps antiques jusqu'au XVIII^e siècle et par-delà, jusqu'au mesmérisme qui fera se conjoindre le magnétisme et la mécanique des fluides – se représentait littéralement les nerfs sous la forme de ressorts et de tuyaux, qu'elle compliquait même quelques fois de tout un jeu de cordes et de poulies. Beck ne nous fait pas seulement voir que la pensée origine des organes, qu'il n'y a de pensée qu'organique, que « l'art est une physiologie appliquée » (Nietzsche), une leçon d'anatomie; il nous fait entendre simultanément que l'organe (*organum*) lui-même se confond étymologiquement avec l'orgue (qui en est l'*organon*), que le corps est une spécialisation anatomique de l'instrument de musique.

« Corps sans organe », au sens d'Artaud, il est bel et bien à l'image de l'anatomie antique qu'il exemplifie en musique. Anatomie imprécise, amphibologique, où les organes ne sont jamais clairement situés, souvent changeants, mutant et permutant en fonction des

émotions qui y affluent selon les bougés de l'histoire et de la pensée, oscillant perpétuellement entre la tête et le cœur. La structure même d'*Inciseiv* repose essentiellement sur ce mouvement de balancement, dont l'effet déstabilisant nous est donné à expérimenter dès le commencement. *L'en-tête* du poème liminaire fiché en amont du recueil ne nous en expose-t-il pas le cœur, d'emblée, dès la première lancée? « Pré-cœur », plutôt, situé en avant et sous le cœur, comme un seuil diaphragmant le pressentiment de ce qui vient ensuite. Cœur complexe puisque duplex, tout à la fois centre et « sommet du dôme ». On nous avertit dès le début : « cœur » est « aussi une histoire de tête » (*INC*, 11). On verra dans ce va-et-vient entre les deux logis du génie l'expression d'une mobilité essentielle, dialogique, qui se confond avec le mouvement même de la vie. Laquelle, ainsi que la poésie de Philippe Beck s'emploie à le faire voir et entendre, ne se laisse pas si aisément saisir dans l'unité pacifiée d'un corps déterminé, telle que la science moderne y a prétendu en l'objectivant dans une anatomie figée. Si le génie peut être dit « INCISIVEUR », c'est bien qu'il n'a de cesse de rouvrir le corps dont on s'échine à domestiquer les énergies, à refouler les pulsions et à ravalier les humeurs. Non qu'il faille se livrer tout entier à ses caprices, se laisser emporter par ses accès rageurs et ses coups de sang. La référence à la physiologie antique, dont Beck réactive la mémoire, n'a de sens qu'à être convoquée à titre de sensibilité seconde, à travers la distance historique qui nous en sépare, là où le temps – le travail de l'histoire – agit à titre de détachement. « Sensibilité analytique », comme aime à dire le poète, qui se nourrit des restes énigmatiques du passé, où quelque chose d'essentiel se donne à lire de notre présent dans l'émotion qui vient; comme si d'être obligés à une patience, à une attente tendue sous l'espèce d'une écoute sans objet à l'instant où l'œil de l'esprit cherche à se mettre au foyer, permettait de sentir battre en nous l'intervalle mort qui fait le cœur du temps. Sensibilité de l'imagination, donc, qui ne se confond pas avec l'émotion empirique, dont les Romantiques croyaient à tort qu'elle la nourrissait alors qu'elle la trouble, l'ensommeille. C'est de ce sommeil, qui est d'abord celui où sombre la langue usée et fatiguée qu'il s'agit d'éveiller les mots, afin que nous puissions nous-mêmes nous éveiller en eux, comme au premier jour, dans l'étonnement qui vient avec le verbe de vive aurore dont la parole se nimbe et s'auréole au moment de sourdre en chair.

Beck nous oblige ainsi à un véritable travail d'archéologie de l'imaginaire culturel, en tant qu'il conditionne notre rapport au monde et à l'histoire. Archéologie qui prend l'allure

d'une énergie plongée dans les fonds et les profondeurs du corps, pour nous faire remonter à la source de ses *humeurs*, suivant le fleuve aurifère de la mémoire. S'ouvrent, du coup, les intérieurs d'un nouveau monde, pour nous qui sommes si oublieux de l'ancien. La matière, l'organisation matérielle du corps et de ses vaisseaux, de ses gorges et de ses détroits, s'y révèle à l'image même des sinuosités et des circonvolutions de la pensée. La finesse et la complexité des ramifications des poumons suggèrent celles de l'esprit. L'arbre de la vie et celui de la connaissance s'y trouvent intriqués à l'arbre bronchique, qui fait ici coïncider le déploiement de la parole poétique avec le tracé anatomique d'un corps subtil.

Celui que Philippe Beck se représente tout à la fois comme une scène, une session ou un atelier – comme une oreille élargie à la grandeur d'un « Orgue Monde » (CP, 101), où viennent confluer les corps et les voix, les gens et les genres, l'espace et le temps, les quatre éléments et tous les « ingrédients de la cuisine de monde » (CP, 12). Si bien que « l'orgue » devient lui-même le jouet des mutations qu'il sonorise, il est cette modulation dans l'écheveau ondulatoire duquel il s'évanouit, au profit des matières et des humeurs qui s'y recueillent pour y être filtrées, distillées, rectifiées, tempérées. L'instrument voit ainsi sa consistance se dissoudre dans l'infinité de ses variations eidétiques et musicales : « Orgue Monde », « orgue de terre, eau, air et feu » (CP, 12), « orgue d'imagination » (CP, 45), toujours il se *recompose*, voit ses composés se dissoudre dans la composition musicale qu'il est.

Alchimie du conte

Machine à forger des contes, il se confond aussi bien avec la forge et ses marteaux qu'avec le métier à tisser de la bouche qui assemble, au moyen de la langue-navette, la matière-émotion dont l'appareil tout entier travaille à équilibrer les pressions et les humeurs le long de ses « tuyaux émotifs », faisant ainsi se marier art et artisanat là où corps, instrument et outil s'avèrent indissociables. La fabrique des contes se conçoit ainsi, dans l'« Ouverture » des *Chants populaires*, suivant l'anatomie mise en place dans *Inciseiv*. Analogie à celle de « l'homme-canal » dont on se représentait jadis l'intérieur comme un laboratoire caché et secret, un *mundus subterraneus* composé d'une série d'ateliers anatomo-physiologiques (foie, cœur, poumon...) hébergeant tout un peuple laborieux de gnomes protéiques et d'artisans miniatures disposant de divers outils pour travailler, broyer, agiter,

raffiner et faire passer les matières travaillées d'un atelier à l'autre, elle donne du processus de « traduction » des contes une image *littéralement* « organique », qui se conçoit par étapes, suivant les phases opératives de l'alchimie, combinant les voies sèche et humide. Alchimie dans l'esprit de laquelle la « cuisson », comme on sait, s'associe à la « digestion », là où l'intériorisation du processus de transmutation de la matière appelle la mise en relation des différentes poches, cavités et vésicules dont regorge le corps (tout à la fois creuset, athanor et laboratoire) avec les vases et les cornues de l'*artifex*. La traduction se conçoit ainsi essentiellement comme une *transduction*, comme un transit de matières élémentaires et une transmutation des matériaux de mémoire enfouis dans la tourbe légendaire des fables.

L'alchimie du verbe que Beck met ici en œuvre fait ainsi se fondre l'image de *l'orgue* avec celle de *l'ogre* des contes, dont il s'agit bien ici de « manger » et de digérer la matière, afin d'extirper l'âme qui y est enclose. Un ogre « mécanique » à travers lequel transparaît le corps subtil d'une sorte de Méta-Conteur, dont le ventre s'assimile à une forge, ayant elle-même le cœur pour foyer. La parole, qui y est chauffée par le feu de la passion, entre en ébullition pour être acheminée jusqu'à la soufflerie des poumons sous la forme pneumatique d'une buée, qui monte le long du tuyau musical de l'œsophage jusqu'à l'antichambre de la Gorge et, de là, se voit relayée vers le métier de la bouche. Lequel assemble les sons à la vapeur en un « tissu d'air » dont il faut bien essorer l'étoffe afin de faire tomber l'humidité en trop et s'assurer que la petite laine d'haleine ainsi formée puisse voler de bouche à oreille par la « poste du vent » et ravir le cœur enfant qui espère et attend au bout de la chaîne de montage musicale. L'art, suivant la leçon humoriste des anciens, n'est-il pas tout entier dans ce fragile équilibre des humeurs, qui veut que les états d'âme soient tributaires des mélanges du corps?

On voit ici comment cette alchimie du verbe recouvre le système humoral qui soutend la doctrine péripatéticienne des passions, appelant ainsi une véritable *anatomie de la mélancolie*, telle que Beck la fait brillamment se déployer dans ses *Chants populaires*. Empreintes de la nostalgie des origines et du paradis perdu, les transcriptions des frères Grimm véhiculent un sentiment de tristesse lié à l'idée qu'ils se faisaient de la popularité authentique dont les contes, à leurs yeux, étaient la pure et parfaite expression, par opposition à la culture savante qui menaçait d'en faire oublier les formes naturelles. Beck expose cependant très bien, dans sa préface aux *Chants populaires*, combien cet idéal de pureté qui

animait le projet de restauration des frères Grimm s'avère parfaitement illusoire au regard de la stylisation et de la mythification des sources orales et paysannes qu'attestent leurs propres transcriptions, pourtant censées leur être le plus fidèles possible. L'accentuation de cette stylisation, au fil des éditions successives, témoignent de ce que les contes, malgré ce qu'en disent les Grimm, relèvent autant de la « poésie d'art » que de la « poésie de nature ». C'est dire que l'esprit ou l'âme populaires qu'il s'agit de réanimer et de faire s'éveiller de l'humus des contes ne peuvent être préservés qu'à condition de transmuter la matière où ils sont enclos. Il faut, pour cela, oser en rompre la coque formelle, casser la coquille de l'œuf, sachant que la vraie fidélité consiste à préserver le jaune, pour le dire dans les mots de Jacob Grimm lui-même. « Il faut bien manger le conte », comme l'affirme lui-même Philippe Beck.

« *Exprimer* » la mélancolie

C'est ce résidu nostalgique, produit d'une morale faussant la bonne entente de la question formaliste sous d'illusoires idéaux de pureté, qu'il s'agit pour le poète de dissoudre. À ce dépôt de bile noire où l'on verra, dans l'esprit du système humoral des anciens, la traduction matérielle d'un rapport mélancolique au passé, il s'agit pour l'auteur des *Chants populaires* d'opposer le « charme » d'une certaine légèreté d'esprit, conçue comme l'exercice d'une liberté souveraine à l'égard des formes héritées. Il s'agit ni plus ni moins de désyntoxiquer les contes du moralisme dont l'idéalisation formelle les a teintés sous l'influence de l'esprit élégiaque qui anime le romantisme. Il faut *exprimer* la mélancolie dont les transcriptions des frères Grimm sont empreintes et, pour cela, remuer la « cendre de sentiment » (CP, 149) témoignant de ce que « Bonté de conte est usée » (CP, 216), afin de permettre le « redépart dans les braises » (CP, 70). Les « postcontes » (CP, 11) imaginés par Philippe Beck, peuvent ainsi se concevoir comme des « rélégies », des « relectures du regret » (CP, 216). L'« héritage par la peine » (IMP, 127) qui nous est ainsi légué par la voix des contes oblige à l'allègement progressif du cœur et de la mémoire sur la base de l'oubli accepté et du sentiment assumé.

C'est notre conception même des rapports entre fond et forme qu'il faut revoir et penser autrement. Citant l'*Entretien sur Dante*, Beck rappelle que la « forme est une sécrétion. non une enveloppe », ainsi que l'avait bien vu Mandelstam : « La forme est sécrétée lorsqu'on presse le contenu-idée, qui lui sert, en quelque sorte, de vêtement. Telle

est, précisément la conception de Dante : *io premierei di moi concetto il suco, Enfer, XXXII, 4* » (IMP, 137). À l'incarnation imagée sous l'espèce d'une âme-contenu descendue de quelque Ciel platonicien des Idées pour intégrer et animer un corps-enveloppe, il faut substituer la doctrine péripatéticienne de l'*expression*. L'âme n'a pas, pour être « déagée », à être séparée d'un corps auquel elle est organiquement liée. Elle est le principe que manifeste la « sublimation » du corps matériel dans lequel elle est « ensevelie », la puissance que réveille son « actualisation ». Il ne s'agit donc pas de se débarrasser du corps ou de « changer d'enveloppe » à proprement parler, mais d'en sublimer la substance de telle façon que l'âme apparaisse comme « l'excerption » ou l'ex-pression de sa propre matière, la sécrétion de son secret.

Forêt prosaïque, clairière poétique

La traduction des contes que propose Philippe Beck dans ses *Chants populaires* suit donc le principe fondamental des alchimistes : *solve et coagula*. La « dissolution » prend ici la forme d'une aération de la *massa confusa* des textes en prose. Le caractère épars et touffu qui caractérise les contes, objets de multiples versions et interprétations, aux sources toujours plus ou moins incertaines, ne les a-t-il pas fait assimiler tout naturellement à une « matière », que l'on parle de « matière de Bretagne », de « matière de France » ou de « matière de Rome »? Cette « matière » n'appelle-t-on pas la comparaison avec la *prima materia* des alchimistes? Ne se confond-t-elle pas par ailleurs, dans sa forme même, avec la *massa confusa* de la forêt, dont on sait toute l'importance qu'elle prend dans les contes, et particulièrement aux yeux des frères Grimm (ils y consacrèrent même un journal publié en 1813, *Altdeutsche Wälder*) qui, en accord avec l'imagination romantique, n'y voyaient pas seulement la scène privilégiée des initiations et des enchantements, mais la matrice même du mythe de l'unité perdue autour de laquelle l'Allemagne s'est constituée, tant sur les plans culturel et poétique que politique et économique? Sanctuaire des origines, de la race et du peuple, le bois sacré s'y assimile, en effet, à l'espace de conservation où la *Naturpoesie* aurait trouvé refuge contre la *Kuntpoesie*, laquelle menaçait d'effacer les formes les plus naturelles et les plus pures de la culture populaire. La métaphore de l'orage à laquelle les deux frères ont recouru, dans leur préface aux *Contes de l'enfance et du foyer*, dit assez comment le royaume du passé s'associe explicitement aux forêts de la plus lointaine Antiquité : dévastant

un grand champ cultivé, l'orage ne préserve en effet qu'un minuscule carré de terre, vestige de la traditionnelle sagesse populaire. Celles-là même dont Vico, dans sa *Science nouvelle*, faisait dériver sa théorie de la « sagesse poétique », voulant que le mode de pensée des anciens peuples fut poétique plutôt que prosaïque. Or, populaire ou savante, la culture est soumise aux mêmes lois de génération et de corruption qui prévalent dans la nature : « Folklore se décompose et se refait./Inculte est la jachère dans le temps » (CP, 215).

La traduction poétique que Beck propose des contes des frères Grimm, eux-mêmes produits de la « stylisation » et de la « mythification » des sources orales paysannes, se conçoit donc comme une opération de « sublimation » de la masse chaotique des textes en prose : « prose est aussi le nom de chaos. [...] Poésie *profonde* le chaos déterministe » (IMP, 109). Sous le décor de forêt, « image de l'Ensemble menaçant » et du « Grand Extérieur » (CP, 62-63), se dissimule la *hulè*, dont il s'agit d'élaguer la matière buissonnante afin d'exposer le *cœur*, la pierre éthérée qui permettra d'en fixer l'essence volatile. La *separatio* consiste ici à décaper et à faire tomber le « fatras de fantastique » en trop, à liquider le « médicament moral » (CP, 218) qui brouille l'essence véritable des contes. Prose et poésie traduisent ainsi deux espèces de densité. Une première, aveuglante, vécue comme un sentiment d'oppression et d'étouffement, image de la confusion de l'esprit aux prises avec les multiples distractions que génère le décor, tant moral que naturel – « l'arme d'obstruction narrative » (CP, 218). Une seconde – celle que Beck désigne sous le nom de *density* – éclairante, où la masse de la première viendrait se loger tout entière dans la petite pantoufle de verre du poème en s'y contractant comme en un point d'où tout deviendrait limpide et clair. Pour le traduire dans les termes propres à l'espace naturaliste des contes : la forêt de prose voit ses ténèbres et ses touffeurs dissoutes grâce au solvant de plein air pour s'ordonner en une vue en allée, plaine ou clairière exposant le secret de son cœur mis à nu, sis en son centre comme le menhir ou la pierre autour de laquelle s'ordonne le cromlech ou le jardin. « Forêt s'ordonne » (CP, 199) alors que « Centre aéré devient plaine » (CP, 79).

Ce qui laisse entendre que la forêt doit d'abord être traversée, que l'on doit s'y aventurer comme l'enfant des contes (Ménérier, Tailleur ou Petit Chaperon Rouge), afin de débusquer sous la matière noire de la peur l'or qui y est caché. Encore faut-il comprendre que la forêt dont il est ici question constitue bien plus qu'un décor, qu'elle traduit, beaucoup plus fondamentalement, la sensation d'étouffement qui, pour être soulagée, demande d'abord à

être explorer, comme la *sylva oscura* qui borde les enfers de Dante : « les galeries se visitent / comme savent les chercheurs » (*INC*, 37). Il faut rentrer en soi pour découvrir une véritable jungle intérieure sous l'espèce d'une « forêt soufflée-soufflante » (*INC*, 27), là où le théâtre respiratoire se révèle à l'image de la forêt des contes. Ainsi s'aperçoit-on que le « Grand Extérieur » constitue en fait l'espace du détour obligé qui amène à pénétrer progressivement le secret de l'espace du dedans, dont le dehors apparaît, sous le coup de l'illumination qui vient avec la traversée des frontières de l'affectivité, comme la « sécrétion ». « Psyché est étendue, n'en sait rien », disait Freud. À moins de faire l'expérience émotionnelle de l'espace, là où celui-ci prend la forme du regard et du corps tout entier, où l'arbre bronchique se découvre en correspondance avec l'arbre réel qui se déploie au dehors. C'est dire qu'on est toujours engagé dans les méandres du corps, qu'on est depuis le début dans les labyrinthes de l'intimité que la scène extérieure ne rend inconnaissable que parce qu'elle les projette à une trop grande échelle pour qu'on y reconnaisse les formes de notre propre corps. N'avions-nous pas été prévenus, dès le commencement :

*les passages de l'arbre aéré
sont denses et difficiles à voir.
Les conduits sont subtils : ou
de la ruse en tuyau (CP, 13).*

L'âme médiatrice

D'où la nécessité de s'en remettre à la petite boussole de l'âme, à ce qui reste d'elle aujourd'hui, à ce qui, d'un lointain passé, revient nous hanter sous la forme d'un obscur pressentiment, relatif aux liens entre le savoir et la sensation. Mais l'âme, d'abord, comment en parler? Et d'abord qu'en reste-t-il? Comment penser ce reste? Quel poids pèse-t-il dans la pensée? Quel sens peut prendre l'idée de « pesée des âmes », au regard du jugement esthétique? Comment parler de l'âme, sans que ce qu'on en dise se réduise à du vent? Mais peut-être s'agit-il précisément de cela : chercher le vent, être dans le vent, se laisser porter ou emporter par le moindre courant d'air, aérer la pensée, afin d'alléger le cœur et la tête chargés de soucis, noyés sous l'eau lourde des pluies rentrées de Mélancolie? Se mettre à l'école d'Éole? Penser, ce qui s'appelle penser, ce serait donc ça, tout simplement? Respirer? Se détendre afin de distendre le cœur et libérer l'âme qui y est serrée? Suivre le chemin de l'air pour découvrir que l'espace libre de la clairière vers laquelle chacun cherche à remonter, comme aimanté par le souvenir d'une première simplicité, n'est finalement rien d'autre que

l'aire ouverte au-dedans de soi à proportion de notre disposition à se laisser ausculter par le « pneumo sans lame » (*CP*, 15) de la parole déliée? Retrouver « la possibilité de l'air » (*CP*, 92) enclos dans les corps et les caves du passé, libérer le génie de la bouteille bouchée que l'on est, comme dans le conte²? Faire le vide, pour mieux faire le plein? Faire se desserrer l'étau du cerveau-censeur pour se laisser conduire par les impressions du cœur-senseur?

Mot de la relation, de la couture et de l'articulation, l'âme est l'élément où il est donné à la pensée de s'exposer, à chaque instant, dans la lumière des commencements : « j'appelle âme le point impersonnel de quelqu'un, qui commence des phrases » (*IMP*, 41). L'âme est ce qui, en nous, *fait le point*, récapitule, se souvient : contemple, revit. Point d'orgue, qui fait entendre que l'âme est essentiellement « ce qui continue et signe » (*IMP*, 37), l'anamorphose d'une signature princeps, dont il s'agit de retrouver le principe en prise avec les coupes et les battues du cœur moteur. L'âme est ce qui reste, résiste et insiste à travers les milles modulations de l'histoire, au cours de laquelle elle se sera tour à tour confondue avec le sang, l'esprit, la *psyché*, le *pneuma* ou le *thumos*, logeant tantôt dans la pourpre fiévreuse du cœur, tantôt dans le réduit du crâne ou de la tête, à moins qu'elle ne trouve refuge quelque part entre les branches de l'arbre bronchique. Ombre, souffle, vapeur, buée ou fumée, elle se réduit à une trace, émanation ou exhalaison qui fait du soupir le nerf moteur du souvenir.

À la charnière du spirituel et du matériel, elle est ce qui souligne ou signale le lien de la physique ou de la physiologie à l'état de pensée. « Car ce n'est pas nous qui savons quelque chose, c'est d'abord un certain état de nous-mêmes qui sait quelque chose³ ». Ce qui reste de l'âme, c'est ce qui reste en nous de l'intuition fondamentale, « hantique », voulant que la pensée ne se conçoive pas hors de sa relation au corps. Qu'elle s'y nourrit et y puise ses énergies, sa vitalité. L'âme est ce par quoi le présent fait corps avec le passé. Elle est le passé fait corps, dont elle phénoménalise les états en en matérialisant les humeurs à travers les médiations muettes de la chair intermédiaire, dont Beck ne déploie l'anatomie selon le schème des Grecs anciens que parce que le rapport du présent au passé ne se conçoit pas autrement que celui que la tradition établit entre le corps et l'âme ou l'esprit.

² Voir « Chance » dans *Chants populaires*, p. 100-102, d'après « *L'esprit dans la bouteille* ».

³ H. von Kleist, cité dans *Beck, l'impersonnage*, p. 63.

Sans paroles, l'âme est, au centre de l'humain, « l'orgue silencieux » dont le cœur pressent le secret. Ni chaude, ni froide, elle est le baromètre et le *psychostat* qui mesure la pression qu'exercent sur l'écriture les flux et les reflux du courant d'émotion que le poète enregistre et cherche à faire passer en inventant la forme appropriée à l'occasion. C'est elle qui préside et prélude à l'éducation de la sensibilité, fabriquant et modelant les caractères suivant l'humeur du temps et des gens. « [C]aractère faiseur » (*INC*, 57) elle commande de devenir ce que l'on est qui nous a historiquement, ordonnant à chacun de maîtriser son génie et, pour ce faire, de plonger en soi comme on plonge dans le passé, sans penser, afin de rejoindre ce vent coincé dedans qui, libéré dans le soupir ou le sanglot, amplifie le corps au-delà du rempart de peau que la peur fait habituellement se resserrer sur les os, comme un étau de peine en trop. On peut alors cesser de penser et commencer à contempler, danser avec l'accident sur le fil métamorphique de l'affect et du sentiment que l'écriture se donne pour tâche de préciser, afin de se recevoir à nouveau dans la lumière du temps retrouvé.

L'anamnèse que Beck induit ainsi si habilement en recourant au langage de l'alchimie et de la physiologie antique pour traduire les contes des Grimm fait voir et sentir comment l'antiquité rayonne et multiplie ses *raisonances* jusque dans l'actualité psychique de notre présent. C'est, ni plus ni moins, une histoire naturelle de l'âme et de la sympathie qui s'écrit sous nos yeux, au revers de notre propre chair, où la plongée en soi prend l'aspect d'une « ascension dans l'affect » (*CP*, 24) oscillant entre tête et cœur, génie et mélancolie, matière et mémoire, *phusis* et *psyché*. On reconnaîtra peut-être, dans ce matérialisme poétique, un écho de la *Naturphilosophie* telle que la concevait Schelling, suivant laquelle tout organisme se situant à un degré supérieur de l'échelle de l'évolution conserve le souvenir intégral de ses anciens modes d'être. Chaque être apparaît ainsi comme le transformateur bioénergétique d'une sorte de mémoire métensomatique des différentes métamorphoses qui scandent par paliers le cours de l'histoire naturelle, dont il est à la fois le résultat et le réservoir, conservant, parallèlement au code phylogénétique propre à l'espèce, le souvenir de l'histoire de son propre devenir. C'est cette ascension de la matière à la conscience de soi que Beck cherche à illustrer en mariant les langages et les temps au cœur de son orgue anatomique, jusqu'à ce que résonne en chacun « l'accord dissonant / de toucher et d'apparition » qui recommence le monde, l'air de rien.

ABRÉVIATIONS

- IMP* *Beck, l'impersonnage*, rencontre avec Gérard Tessier, Paris, Argol, 2006.
- INC* *Inciseiv*, Nantes, MeMo, 2000.
- CP* *Chants populaires*, Paris, Flammarion, 2007.

CONCLUSION

Fabrique d'absolu

Dans *La fabrique d'absolu* de Karel Capek, un ingénieur invente un carburateur atomique révolutionnaire qui, en consommant complètement la matière, libère l'Absolu, la divinité qui, selon la doctrine panthéiste, y serait contenue. L'énergie libre, infinie qui, lors de la création du monde, s'était en quelque sorte perdue dans le produit de son travail, emprisonnée dans la matière créée, se dégage soudain de celle-ci comme le gaz d'éclairage se dégage du charbon. La dissociation de la matière produit un « déchet indestructible: l'Absolu pur, libéré, actif », un « résidu chimique indécomposable, immatériel », qui n'a aucune des propriétés de la matière : « ni spectre, ni poids atomique, ni affinités chimiques, ni loi de Mariotte, rien, rien¹ ». On ne ressent sa présence que par les effets qu'il entraîne sur les esprits et sur les corps, qui se voient transportés dans une sorte d'enchantement, de ravissement et d'extase. Ce qui était jusque-là l'apanage des saints, des thaumaturges, des fakirs, des yogis, des médiums et autres personnalités d'exception – *i.e.* faire en soi-même le partage entre la substance matérielle et la substance divine (« subtile » ou « éthérique ») – est dorénavant accessible à tous. Ce qui ne s'obtenait traditionnellement que par une longue pratique ascétique peut désormais être reproduit de façon purement mécanique. Ce qui relevait essentiellement de la « métaphysique » tombe soudainement sous la coupe de la technique. L'énergie qui s'était autrefois employée à créer le monde se jette alors dans la fabrication tous azimuts. S'attelant aux machines, elle devient « l'Ouvrier infini² ». Dieu, à la lumière de cette découverte, ne constitue, au bout du compte, que le sous-produit d'une combustion parfaite.

Ce qui, à l'époque où Capek écrivit et publia son livre, se donnait pour une fable d'anticipation satirique, apparaît aujourd'hui comme une chose réalisée. Mais il semble qu'avec la matière se soit également volatilisé le Dieu ou les dieux qui y étaient attachés. L'absolu des religions semble avoir été si bien consommé qu'apparaît, aujourd'hui, ce qui avait été voilé sous le manteau des mythes et de leurs images : une énergie pure, à laquelle il

¹ Karel Capek, *La fabrique d'absolu* (1922), Paris, Nagel, 1945, p. 20.

² *Ibid.*, p. 98.

s'agit dorénavant de donner corps par l'écriture, libre de toute servitude théologique. Ce qui paraît pour la première fois à la lumière de cet effacement est ce que les dieux et leur cortège mythologique n'auront jamais cessé d'occulter : la parole elle-même comme démiurgie et fonds abyssal des théogonies et des rêveries d'absolu, comme sous-bassement poétique du sacré et de ses figures tutélaires, mouvement voyou d'un verbe insurgé, agitation protéique d'un *logos* disruptif. Malraux a bien montré comment la métamorphose des dieux coïncide avec l'histoire de leur dissolution progressive dans la sphère de l'art qui, avec Manet, s'autonomise pour enfin devenir sa propre fin. Les dieux auront ainsi fini par être eux-mêmes emportés par le pouvoir de métamorphose dont ils croyaient avoir l'usufruit et l'apanage, ainsi qu'en fait foi, dans les récits de métamorphoses modernes (Lautréamont, Kafka, Michaux...), l'effacement et l'intériorisation progressive du métamorphoseur comme être surnaturel au profit d'une auto-métamorphose humaine³, plus psychologique – ou psychotique, dans bien des cas – que « réelle », ou d'autant plus réelle qu'elle se sera dépouillée des prestiges de la divinité pour se réconcilier avec sa vérité poétique, auto-génétique. L'enthousiasme, que l'étymologie rapporte au « transport divin » (*enthousiasmos*) animant le poète, change ici de nature, pour se faire transport *du* divin par la parole, comme parole. N'est-ce pas ce que René Char donnait à entendre en affirmant que « les dieux sont dans la métaphore » (*A faulx contente*)? Le dieu expire par et dans la parole qu'il inspire au poète, comme aspiré par le transport extatique dont il n'est plus la source, mais l'objet multiplement démembré, disloqué par un dit délié de toute obédience, absout du devoir d'oblation qui l'aura si longtemps fait se destituer de son propre pouvoir au profit d'une obscure transcendance. Les dieux inspirent une parole qui les aspire et les fait expirer dans le même mouvement. Emportés par le pouvoir métamorphique du verbe, ils se seront résorbés dans l'élément même qu'ils prétendaient inspiré. Le dieu n'est plus ce qui transporte, mais ce qui est transporté par quelque chose de plus originaire que lui : la parole, qui est le transport même. C'est pourquoi, du chaman, Quignard peut affirmer qu'il est un « accélérateur du transport, du temps, c'est-à-dire de la métaphore, de la métamorphose⁴ ».

³ Guy Belzane. *La Métamorphose. Ovide, Perrault, Hugo. Michaux*, Paris, Quintette, 1990, p. 5.

⁴ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996. p. 179.

Dieux et champs

Les dieux ne sont plus ceux à qui l'on sacrifie, mais ceux qui doivent être sacrifiés. De sourdes et ténébreuses énergies demandent à nouveau audience, afin que ce qui avait été « divinisé » et donc rendu inaccessible soit rapatrié à l'intérieur du psychisme humain. Il y a là une ivresse, une folie, qui consiste à donner voix à l'*energeia*, quitte à faire voir le monstrueux. C'est la seule façon qu'a l'homme de faire parler ce qui, en lui, demeure à l'état latent, de comprendre que ces visages clairs-obscur que les dieux tournent vers nous sont les nôtres. Immolant le corps des dieux, l'écriture se nourrit de l'énergie qui y était cachée, engrammée. Transmutant les formes usées, elle révèle ainsi, sous le vêtement mythologique, le corps subtil, énergétique, qui flotte à l'horizon de la physique quantique. C'est dire que la notion de force anonyme est antérieure aux dieux qui lui donnent corps. Le sacré, affirme Durkheim, met en jeu des forces « dont l'impersonnalité est strictement comparable à celle des forces physiques dont les sciences de la nature étudient les manifestations⁵ ». Nous sommes dans l'ordre des champs – énergétiques, magnétiques, maléfiques ou bénéfiques – sur le fond desquels s'érigeront les formes. C'est le temps des puissances vagues, des forces sans nom, qui précèdent la qualification des mystères. Prenons la notion de *mana*, cette « force-milieu magique qui confond en une même entité les agents, les actes et les représentations du monde magique⁶ ». A la fois distinct et diffus, concret et abstrait, localisable et indéfinissable, celui-ci se présente comme un champ unitaire, telle que le conçoit la physique contemporaine, qui veut que toutes les forces d'attraction et de répulsion observables dans l'univers soient considérées comme les manifestations d'un même champ. Sous-jacent à la matière et aux formes dont il est à la fois le support et l'agent, le champ dessine une forme, modèle une structure spatiale, ainsi que le donne à voir la limaille de fer s'assemblant de façon caractéristique autour d'un aimant. Épousant les lignes de forces du champ magnétique, elle montre que l'espace, loin d'être une toile de fond passive ou un simple « récipient », a lui-même une structure qui influe sur la forme de tout ce qui existe. Champ d'information non-local, il met en corrélation infinie tous les événements qui se produisent en lui. La cosmogénèse quantique le décrit comme un océan d'énergie en perpétuelle auto-transformation, un vide dynamique, fécondant, dont les fluctuations

⁵ Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Le livre de poche, 1991, p. 355.

⁶ Dominique Ducard, « "L'efficacité symbolique" : l'affect du signe ». *Revue texto*, 2005, en ligne, <http://www.revue-texto.net/Inedits/Ducard_Efficacite.html>, consulté le 2 avril 1998, p. 2.

chaotiques contrôlent la *dynamique* des corps matériels qui naissent et se régénèrent sans cesse en son sein. Il est, formellement, semblable à la *khôra*, que Platon définit précisément comme un espace matriciel, éminemment mouvant. Nourrice du devenir, antérieure aux formes, elle désigne l'espace qui sous-tend et rend leur apparition possible. Christophe Bailly y voit « le modèle absolu du champ⁷ ». Imaginée dans le but de rendre compte de la formation de l'univers, l'espace khoraique déborde toute théogonie en ce qu'il inclut la genèse des dieux dans son mouvement même. « La genèse crée le dieu⁸ », ainsi que l'affirme Focillon en une formule saisissante. Le concept scientifique de champ se découvre ainsi des antécédents jusque dans la plus haute antiquité, recouvrant, sous une diversité d'expressions « mythiques », une même réalité génétique. Aussi est-ce encore en termes de champ appréhendé sous l'espèce d'un vide potentiel, séminal, qu'il convient de se représenter le Tao :

Sans nom, il représente l'origine de l'univers
 Avec un nom, il constitue la Mère de tous les êtres.
 Il y avait quelque chose d'indéterminé
 avant la naissance de l'univers.
 Ce quelque chose est muet et vide.
 Il est indépendant et inaltérable.
 Il circule partout sans se lasser jamais.
 Il doit être la mère de l'univers⁹.

Cet espace, qui est comme s'il n'était pas, présente ainsi un vif intérêt métaphysique, tout à la fois comme substance et comme principe d'organisation. On ne s'étonne donc pas que plusieurs physiciens (Oppenheimer, Bohr, Heisenberg, Capra, Talbot, Cassé, Reeves...) reconnaissent, dans les concepts qui régissent les mystiques orientales (être/non-être, ubiquité, nature intrinsèquement dynamique animée de flux d'énergie-conscience, coïncidence des contraires, unité et interdépendance de tous les phénomènes dans un champ de perception multidimensionnel, caractère illusoire de la réalité...), l'anticipation et la confirmation philosophique des lois et des paradoxes mis à jour par la nouvelle physique.

Comme le champ magnétique ne se révèle que par ce qui prend forme en lui, la force anonyme et impersonnelle à laquelle se rapporte le sacré, chez les primitifs, ne se manifeste qu'à travers le corps des dieux qui la rendent visible. Flottant librement en amont de toute

⁷ Jean-Christophe Bailly, *Le champ mimétique*, Paris, Seuil, 2005. p. 26.

⁸ Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1943, p. 81.

⁹ Cité par Michel Cassé, *Du vide et de la création*, Paris. Odile Jacob, 2001, p. 16-17.

forme définie, elle est antérieure aux différentes personnalités mythiques qui en canalisent l'énergie. De la même manière que, suivant la théorie des champs, les formes se conçoivent essentiellement comme des déformations locales de l'espace, les dieux sont des spécialisations du *mana*.

Les esprits, les démons, les génies, les dieux de tout degré ne sont que les formes concrètes qu'a prises cette énergie, cette "potentialité" [...] en s'individualisant, en se fixant sur tel objet déterminé ou sur tel point de l'espace, en se concentrant autour d'un être idéal et légendaire, mais conçu comme réel par l'imagination populaire¹⁰.

Sont sacrés les lieux, les choses et les êtres où l'énergie s'est momentanément posée, déposée ou imposée. Le *mana* répugne cependant si fort à toute localisation déterminée qu'il n'est peut-être pas une religion où le mana originel, qu'il soit unique ou plural, se soit résolu tout entier en un nombre bien défini d'êtres discrets et incommunicables les uns aux autres; chacun d'eux garde toujours comme un nimbe d'impersonnalisme qui le rend apte à entrer dans des combinaisons nouvelles, et cela non par suite d'une simple survivance, mais parce qu'il est dans la nature des forces religieuses de ne pouvoir s'individualiser complètement.

L'extrême plasticité des notions d'âme et d'esprit accusent le même caractère indéterminé, qui leur permet de se prêter successivement et concurremment aux emplois les plus variés. Les traditions spirituelles en parlent bien plus comme d'un champ d'énergie-conscience enveloppant le corps que comme d'un objet. Si l'impersonnalité de ces forces anonymes, indéfinies, immanentes au monde, dont chaque chose et chaque être participe sans pourtant pouvoir se les approprier est comparable à celle des forces physiques étudiées par la physique, le primitif, contrairement au scientifique, ne se les représente pas sous une forme abstraite, mais concrète. Le dieu ou le totem autour duquel se noue le *socius* « n'est que la forme matérielle sous laquelle est représentée aux imaginations cette substance immatérielle, cette énergie diffuse à travers toutes sortes d'être hétérogènes qui est, seule, l'objet véritable du culte¹¹ ». Le dieu ou le totem, en résumé, agit à titre de transformateur énergétique, dessinant un champ générateur de prégnances, siège de toute autorité, dont le sorcier ou le chaman administre le rayonnement, en fonction des besoins du clan ou de la communauté. Le champ d'action du *mana* a cependant ceci de particulier que l'énergie qui s'y manifeste déborde la seule représentation physique pour emprunter aux éléments et aux règnes les plus

¹⁰ Emile Durkheim, *op. cit.*, 353.

¹¹ *Ibid.*, p. 337.

disparates, ce qui lui permet précisément d'être utilisé comme un principe d'explication universelle. Durkheim ira enfin jusqu'à affirmer que la notion de force religieuse est le prototype de la notion de force en général. C'est à la religion que la philosophie et la science l'auraient empruntée. La science, au bout du compte, ne serait qu'une « forme plus parfaite de la pensée religieuse », qu'elle épure de ses éléments adventices et soumet à un esprit critique qu'ignore la religion, lui interdisant de dogmatiser sur la nature des choses : « de part et d'autre il s'agit de rattacher les choses les unes aux autres, d'établir entre elles des relations internes, de les classer, de les systématiser¹² ». Jung, de même, voit dans le *mana* et ses termes associés le degré élémentaire, préparatoire et concrétiste du concept d'énergie. *Mana, orenda, wakan, manitou, wong* : tous ces synonymes « ne sont pas des noms pour désigner le surnormal ou l'étonnant [...] mais plutôt pour désigner ce qui agit, ce qui est puissant et créateur ». Ils renvoient simplement à « la croyance en une force dont on suppose qu'elle agit d'après des règles précises et d'après des lois compréhensibles, une force que l'on peut étudier et dominer¹³ ». Lovejoy proposera ainsi, pour désigner cette « force », l'expression « primitive energetics¹⁴ ». G. Balandier, ainsi qu'on l'a vu en introduction, parlait de façon analogue d'une « thermodynamique cosmique non nommée ». Le rapport entre la force sacrée et l'électricité fut par ailleurs souvent souligné¹⁵.

« *La physis faite voix* »

Ce champ de forces chaotiques qui constituerait ainsi l'ultime fond de la réalité, auquel la religion ou la science tente, chacune à leur façon, de donner une figure maîtrisable pour en contenir les puissances, correspond à l'antique *physis*, la nature. On y verra moins la souveraineté d'un règne ou d'un régime existentiel purement et simplement opposé à celui de la culture (le sauvage contre l'artifice) que la persistance d'une rumeur rongeur de l'intérieur ce qui prétend s'établir à demeure. On l'identifiera, avec J.-C. Bailly, à cette « puissance de percussion du hors-champ, puissance en quelque sorte traversante, qui agit en contaminant, qui remonte d'un fond lointain [...]»¹⁶. Lieu de la prise de forme, de la *morphè*, la *physis* est d'abord et avant tout un espace de forces et de flux telle que le manifeste cette nature

¹² *Ibid.*, p. 712-13.

¹³ Jung, *L'énergétique psychique*, Georg, 1993, p. 91-92.

¹⁴ Cité par Jung, *op. cit.*, p. 92.

¹⁵ Cf. Ernst Benz, *Theologie der Elektrizität*, cité par Peter Sloterdijk, *Écumes*, *op. cit.*, p. 186.

¹⁶ Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 269.

terrifiante où l'homme se trouve jeté, désespéré, ce Dehors monstrueux auquel Walter Benjamin donna le nom de « cauchemar mythique¹⁷ ». C'est à ce titre qu'elle est écartée par la philosophie aussi bien que par la cité, qui la refoule à sa périphérie. Et c'est bien parce qu'on soupçonne le poète d'être de connivence avec ces forces sauvages qu'on le chasse également de la *polis*, qu'il doit s'exiler dans la montagne, en compagnie des dieux dont la *furia* et l'*hubris* menacent l'ordre politique. Un partage s'établit ainsi entre l'espace urbain, policé, mesuré, parfaitement réglé et l'espace des confins et des réserves, des endroits sauvages et retirés où l'on refoule les dieux et les puissances que l'on ne peut plier à l'ordonnance et au rangement humains. Un partage que la littérature s'emploie à brouiller, ainsi qu'on a pu le constater à travers les bouleversements auxquels elle soumet l'espace, les corps et la matière.

L'histoire des métamorphoses du sacré qui a ici été esquissée montre que les œuvres soumises à l'analyse témoignent d'un vœu commun, dont l'art et la littérature modernes font leur mot d'ordre : rejoindre le réel de la manifestation dont la religion tente de tempérer la violence là où l'artiste et l'écrivain tendent, au contraire, à en exacerber et à en exploiter le potentiel extatique, disruptif. Il apparaît que les transformations fondamentales (déclosion et « enrichissement » de l'espace, ensauvagement et démembrement des corps, rematérialisation de la parole) qu'entraîne la résurgence du sacré et des énergies qui y sont associées ont toutes à voir avec la puissance d'effraction de la nature, de la *physis*, au sens défini plus haut. Aussi rouvrir le monde à l'infini perceptif et turbulent que désigne le sacré « sauvage » est-ce le rouvrir à la nature, qui semble bien envahir le tout du monde. Une nature définie non pas comme une réalité consistante et reposant en soi, mais comme « cinématique élémentaire, puissance d'information en perpétuel inachèvement, en procès de transformation et jaillissement incessant : source de tous les possibles et milieu d'avènement où le réel ne se défait jamais de la marque du virtuel¹⁸ ». « Nature » ne désigne pas ici le cadre idyllique ou bucolique fabriqué de toutes pièces par l'idéologie naturaliste où l'homme trouverait refuge contre l'impétuosité des phénomènes, mais renvoie, tout à l'opposé, à cet état inchoatif, aléatoire qui joue sous toute actualité comme une réserve de potentialité nourrissant et soutenant celle-ci. Envisagée de la sorte, la nature reçoit ainsi un sens très différent de celui

¹⁷ *Ibid.*, p. 272.

¹⁸ Max Loreau, *De la création. Peinture, poésie, philosophie*, Belgique, Labor, 1998, p. 162.

qu'on lui donnait auparavant. Ce sens ne coïncide pas seulement avec celui que lui accorde la physique actuelle, mais rejoint la signification que la tradition lui a attribuée, où elle ne se conçoit jamais que dans un rapport antagoniste à l'esprit humain : « Elle est l'Autre de l'homme déterminé comme *logos* : non-pensée; elle englobe ce qui n'a pas encore été maîtrisé par le concept, ce qui se dérobe à la pensée », « hostilité fécondante à partir de quoi la pensée naît¹⁹ ». Le tournant fondamental que marque la littérature contemporaine consiste à renouer avec cette violence séminale qui hante, sous la surface polie des choses, les profondeurs où l'espace, la chair et la voix prennent racine. Il s'agit ni plus ni moins de renouer avec les couches primitives de la perception non encore médiatisée par la communication en s'immergeant dans l'espace, en plongeant dans les fonds de corps, en s'enfonçant dans la matière dont la métaphysique n'a de cesse de gommer la présence et les saillies sous l'enveloppe lisse et abstraite du concept. Reconduire la pensée à son surgissement intensif, la cueillir à sa source, surprise en son jaillissement auroral, de manière à faire résonner jusque dans la parole le fonds énergétique du chaos dont elle porte l'empreinte sonore. Se couler dans l'étreinte de *physis* de façon à se mettre en position d'entendre les voix qui y sont embouties, où s'entête le murmure d'un « autre monde », celui-là même dont Merleau-Ponty invitait à faire la phénoménologie comme « limite d'une phénoménologie de l'imaginaire et du "caché"²⁰ ». Monde enchanté dont les voix, décalées de leur source, se sont pour ainsi dire fossilisées, sédimentées sous quatre siècles d'écriture comme l'eau sous la glace, la sève sous l'écorce ou la lave sous la terre. Écrire après la mort des dieux consisterait dans une certaine fidélité à la façon dont ces voix se sont éteintes :

En d'autres termes, c'est l'absence de dieux, de tout dieu, consignée dans le silence de cette voix, dans son extinction, qui constitue le fond oraculaire de notre propre langage. [...] [A]ujourd'hui, sous ce bruit qui demeure et qu'aucun dieu ne tient, plus rien ne nous est adressé : c'est ce qui est, c'est ce qui vient, qui fait oracle. Monde et oracle sont une seule et même chose²¹.

L'espace, le corps et la parole dont nous avons suivi les métamorphoses rayonnent de cette absence divine et du silence que découvre cette voix sans adresse, que plus rien n'accrédite en dehors de ce qu'elle donne directement à entendre, qui est la « *physis* faite voix²² ».

¹⁹ *Ibid.*, p. 163.

²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 283.

²¹ Jean-Christophe Bailly, *Adieu. Essai sur la mort des dieux*, Éditions de l'aube, 1993, p. 143.

²² Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1995, p. 52.

Qu'est-ce, au fond, que le Verbe divin, si ce n'est celui par lequel apparaît soudain cette évidence : que la parole porte le site de sa provenance comme son point simultanément aveugle et générateur, celui que rend visible ou du moins sensible son déploiement extatique, qui fait résonner l'étendue et les corps qui s'y tiennent? Déploiement qui n'est jamais que le libre aménagement des choses par le biais duquel la parole reparcourt ses permanences historiques, s'éveillant progressivement à ce qui, en elle, fait à nouveau entendre le bruissement moléculaire du monde.

Bibliographie

ŒUVRES DE FICTION

Œuvres de Philippe Beck

Inciseiv, Nantes, MeMo, 2000.

Beck, l'impersonnage, rencontre avec Gérard Tessier, Paris, Argol, 2006.

Chants populaires, Paris, Flammarion, 2007.

Œuvres de Louis-Ferdinand Céline

Voyage au bout de la nuit, Paris, Gallimard, 1952.

Mort à crédit, Paris, Gallimard, 1952.

D'un château l'autre, Paris, Gallimard, 1957.

Rigodon, Paris, Gallimard, 1969.

Féerie pour une autre fois, Paris, Gallimard, 1995.

Œuvres d'Éric Chevillard

La nébuleuse du crabe, Paris, Minuit, 1993.

Un fantôme, Paris, Minuit, 1995.

Du hérisson, Paris, Minuit, 2002.

Œuvres d'André Malraux

Les Voix du silence, Paris, Gallimard, 1951.

La Métamorphose des dieux, t. 1 : *Le Surnaturel*, Paris, Gallimard, 1977 ; t. 2 : *L'Irréel*, Paris, Gallimard, 1977 ; t. 3 : *L'Intemporel*, Paris, Gallimard, 1976.

La voie royale, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. 1, 1989.

Œuvres complètes, t. 2, Paris, Gallimard, 1997.

Œuvres complètes, t. 3, Paris, Gallimard, 1997.

L'Homme précaire et la littérature, Paris, Gallimard, 1977.

Œuvres de Marcel Moreau

Les arts viscéraux, Paris, Christian Bourgois, 1975.

Discours contre les entraves, Paris, Christian Bourgois, 1979.

Mille voix rauques, Paris, Buchet/Chastel, 1989.

Corpus scripti, Paris, Denoël, 2002.

Morale des épicentres, Paris, Denoël, 2004.

Le Chant des paroxysmes suivi de *La Nukai*, rééd., Montréal, VLB, 2005 (1967).

Œuvres de Valère Novarina

Le discours aux animaux, Paris, P.O.L., 1987.

Le théâtre des paroles, Paris, P.O.L., 1989.

Pendant la matière, Paris, P.O.L., 1991.

La chair de l'homme, Paris, P.O.L., 1995.

Le jardin de reconnaissance, Paris, P.O.L., 1997.

Devant la parole, Paris, P.O.L., 1999.

L'origine rouge, Paris, P.O.L., 2000.

La scène, Paris, P.O.L., 2003.

Lumières du corps, Paris, P.O.L., 2006.

Œuvres de Pascal Quignard

Petits traités, 2 t., Paris, Gallimard, 1990.

Rhétorique spéculative, Paris, Gallimard, 1995.

La haine de la musique, Paris, Gallimard, 1996.

Vie secrète, Paris, Gallimard, 1998.

Les ombres errantes, Paris, Grasset, 2003.

Sur le jadis, Paris, Grasset, 2003.

Abîmes, Paris, Grasset, 2003.

Les Paradisiaques, Paris, Grasset, 2005.

Sordidissimes, Paris, Grasset, 2005.

Écrits de l'éphémère, Paris, Galilée, 2005.

Antoine Volodine

Lisbonne dernière marge, Paris, Minuit, 1990.

Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze, Paris, Gallimard, 1998.

Des anges mineurs, Paris, Seuil, 1999.

Dondog, Paris, Seuil, 2002.

Biographie comparée de Jorian Murgrave, Paris, Denoël, 2003 (1985).

Un navire de nulle part, Paris, Denoël, 2003 (1986).

Rituel du mépris, Paris, Denoël, 2003 (1986).

Des enfers fabuleux, Paris, Denoël, 2003 (1988).

Nos animaux préférés, Paris, Seuil, 2006.

Bardo or not bardo, Paris, Seuil, 2004.

ÉTUDES SUR LES ŒUVRES

Études sur l'œuvre de Philippe Beck

« Philippe Beck – une poésie recommence », *Il particolare*, no 7-8, 2002.

BOULANGER, Pascal (dir.), « Maintenant Philippe Beck », *La Polygraphe*, no 13-14, été 2000, p. 2011-2045.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Le Poète perplexe*, Paris, José Corti, 2002, p. 245-46.

NANCY, Jean-Luc, postface à *Dernière mode familiale*, Paris, Flammarion, 2000.

SALOMON, Claude, « Philippe Beck : un récitatif sec », *Prétexte*, no 21-22, 1999.

Études sur l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline

BONNEFIS, Philippe, *Céline. Le rappel des oiseaux*, préf. de J.-F. Lyotard, Paris, Galilée, 1997.

CRESCIUCCI, Alain, *Les territoires céliniens. Expression dans l'espace et expérience du monde dans les romans de L.F. Céline*, Paris, Klincksieck, 1990.

DEBRIE, Nicole, *Il était une fois... Céline. Les intuitions psychanalytiques dans l'œuvre de célinienne*, Paris, Aubier, 1990.

DÉCARIE, David, *Metaphorai. Poétique des genres et des figures chez Céline*, Montréal, Nota Bene, 2004.

DONLEY, Michael, *Céline musicien. La vraie grandeur de sa « petite musique »*, Paris, Nizet, 2000.

GODARD, Henri, *Poétique de Céline*, Gallimard, 1985.

MARTIN, Jean-Pierre, *La bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 1998.

MURAY, Philippe, *Céline*, Paris, Denoël, 1984.

RICHARD, Jean-Pierre, « Prendre le métro », « Mots de passe » et Casque-Pipe », dans *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979.

ROUSSIN, Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'homme. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005.

ZAGDANSKI Stéphane, *Céline seul. Essai*, Paris, Gallimard, 1993.

Études sur l'œuvre d'Éric Chevillard

BERNARD, Isabelle, *Nouveaux savoirs et nouveau réalisme dans le roman français à la fin du XX^e siècle* (Éric Chevillard, Patrick Deville, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint), thèse de doctorat, Université Paris III, 2000.

BESSARD-BANQUY, Olivier, « Chevillard écrivain », *Critique*, 559, déc. 1993, p. 893-905.

—, « Une littérature du trou noir », *Critique*, 571, déc. 1994, p. 975-81.

—, *Le Roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les fictions singulières. Essai sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002.

BON, François, « La parole est une image » (entretien), *Quai Voltaire*, n° 5, printemps 1992, p. 73-82.

JOURDE, Pierre (dir.), *Empailler le toréador. L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Éric Chevillard*, Paris, José Corti, 1999.

—, « Les Petits Mondes à l'envers d'Éric Chevillard », *NRF*, 486-87, juill.-août 1993, p. 204-14.

RABADI, Isabelle, « Palafox & Cie... L'animal dans l'écriture romanesque d'Éric Chevillard », *Écrire l'animal aujourd'hui*, Presses universitaires Blaise Pascal, Cahiers de Recherches du CRLMC, 2006.

STUMP, Jordan, « The Ghosts of Eric Chevillard », *The French Review*, vol. 71, no 5, avril, 1998, p. 820-31.

Études sur l'œuvre d'André Malraux

AUBERT, Raphaël, *L'absolu et la métamorphose. Théologiques sur André Malraux*, Genève, Labor et Fides, 1985.

FORTIER, Paul A., « Structuration mythique de *La Voie royale* », Langlois, W. G., (éd.), *André Malraux 2. Visages du romancier*, Paris, Minard, p. 41-52.

GODARD, Henri, *L'expérience existentielle de l'art*, Paris, Gallimard, 2004.

GROVER, Frédéric J., *Six entretiens avec André Malraux sur des écrivains de son temps (1959-75)*, Paris, Gallimard, 1978.

- HOLLIER, Denis, *Les dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*, Paris, Minuit, 1993.
- LARRAT, Jean-Claude, *Malraux. Théoricien de la littérature 1920-1951*, Paris, PUF, 1996.
- LYOTARD, Jean-François, *Signé Malraux*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1996.
- , *Chambre sourde. L'antiesthétique de Malraux*, Paris, Galilée, 1998.
- MACHABÉIS, Jacqueline, *Malraux. La Tentation du sacré*, Amsterdam/NY, Rodopi, 2001.
- MOATTI, Christiane, *Le Prédicateur et ses masques. Les personnages d'André Malraux*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1987.
- PICON, Gaëtan, *Malraux par lui-même*, Paris, Seuil, 1959.
- TAKEMOTO, Tadao, *André Malraux et la cascade de Nachi. La confiance de l'univers*, Paris, Julliard, 1989.
- TANNERY, Claude, *Malraux l'agnostique absolu ou La métamorphose comme loi du monde*, Paris, Gallimard, 1985.
- VANDEGANS, André, *La Jeunesse littéraire d'André Malraux*, [S.l.], Pauvert, 1964.
- ZARADER, Jean-Pierre, *Malraux ou la pensée de l'art. Une approche philosophique*, Paris, Vinci, 1996.

Études sur l'œuvre de Marcel Moreau

- BONTÉ, Patrick, *Marcel Moreau : le refus de la limite*, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Mémoire de licence, 1978.
- DE DECKER, Jacques, « Marcel Moreau », *Les années critiques – Les Septantrionnaux*, Bruxelles, Ercée, 1990, p. 142-44.
- DROUIN, Michel, *Marcel Moreau ou la toccata sanguinaire de l'esprit*, Université du Québec à Trois-Rivières, 1986.
- MUNO, Jean, « Marcel Moreau ou les Sabbats de l'écriture », *Les Cahiers du Groupe*, no 4, 1970.
- VANDROMME, Pol, « Marcel Moreau », *Texte à l'appui*, Nivelles, Éd. de la Francité, 1975, p. 90-95.

VAN ROSSOM, Christian, *Marcel Moreau. L'insoumission et l'ivresse*, Avin, Luce Wilquin, 2004.

Études sur l'œuvre de Valère Novarina

BERSET, Alain (dir.), *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, Paris, José Corti, 2001.

BOUHÉNIC, Pascale, « Parler en couleur » (entretien), *Revue d'esthétique*, n° 33, 1998, p. 143-148.

BOURASSA, Lucie, « Passages de la voix dans le texte : l'exemple de Novarina », *Ritm*, n° 9, 1994, « Le regard et la voix » (dossier sous la direction de Michel Collot et Daniel Delas), p. 93-112.

COSTAZ, Gilles, « Valère Novarina : "La parole opère l'espace" » (entretien), *Magazine littéraire*, n° 400, juillet-août 2001, p. 98-103.

JOURDE, Pierre (dir.), *La voix de Valère Novarina. Actes du colloque de Valence*, Paris, L'Harmattan, 2004.

DI MEO, Philippe, « Travailler pour l'incertain; aller sur la mer; passer sur une planche » (entretien), *L'infini*, n° 19, été 1987, p. 197-208.

OUELLET, Pierre, « La multiplication de la parole. Éthique du sens excédé », dans *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*, Montréal, Liber, 2003, p. 23-39.

ROMPRE, Virginie, *Corps, théâtre, parole : Étude de La chair de l'homme de Valère Novarina*, Mémoire de M.A. (lettres), Université Laval, 1999.

SENGES, Pierre, *L'Idiot et les hommes de paroles*, Paris, Bayard Centurion, 2005.

TACKELS, Bruno et Sabrina Weldman, « La combustion des mots et le sacrifice comique de l'acteur » (entretien), *Mouvement*, n° 10, octobre-novembre 2000, p. 20-27.

TEMKINE, Raymonde, « Orfèvres de la langue », *Europe*, n° 818-819, juin-juillet 1997, p. 251-253.

TREMBLAY, Nicolas (dir.), *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ, 2005.

Études sur l'œuvre de Pascal Quignard

ALLEGRE, Christian et Jean-Louis PAUTROT (dir.), « Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable », *Études françaises*, vol. 40, no 2, 2004.

ARGAND, Catherine, « Pascal Quignard. Entretien avec Pascal Quignard », *Lire*, septembre 2002, en ligne, <<http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=43001/idTC=4/idR=201/idG=3>>, consulté le 2 mars 2008.

BONNEFIS, Philippe, *Pascal Quignard en son nom seul*, Paris, Galilée, 2001.

DEGUY, Michel, *Pascal Quignard*, Paris, Seghers, 1975.

LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Flohic, 2002.

MARCHETTI, Adriano *et al.*, *Pascal Quignard. La mise au silence*. Seyssel, Champ- Vallon, 2000.

RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

Études sur l'œuvre d'Antoine Volodine

BRAUDEAU, Michel *et al.*, *Le roman français contemporain*, Paris, Ministère des affaires étrangères – adpf, 2002, p. 129-174.

BRIOT, Frédéric, « La littérature et le reste : Gilbert Lascault, Olivier Rolin, Jacques Roubaud, Antoine Volodine », dans Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines I. Mémoires du récit*, Paris/Caen, Minard (La revue des lettres modernes), 1998, p. 157-175.

—, « Les Chimères d'Antoine Volodine », *Roman 20/50*, n°19 (juin 1995), p. 205-214.

HUGLO, Marie-Pascale, « La connection post-exotique : Volodine et al. », dans *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion (Perspectives, no 1021), 2007, p. 147-162.

—, « The Post-Exotic Connection : Passage to Utopia », *SubStance*, dossier « Antoine Volodine, sous la direction de Jean-Didier WAGNEUR, vol 32, n°2 (dossier 101, 2003), p. 94-108.

ROCHE, Anne (dir.), *Écritures contemporaines 8 : Antoine Volodine. Fictions du politique*, Paris / Caen, Minard (La revue des lettres modernes, 8), 2006.

RUFFEL, Lionel, *Le dénouement. Essai*, Lagrasse, Verdier (Chaoïd), 2005. 107 p.

—, « Les fictions de Volodine face à l'histoire révolutionnaire », dans Bruno BLANCKEMAN, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 163-172.

VOLODINE, Antoine, « Pluralité des voix et unité de la mémoire dans le post-exotisme », dans Pierre OUELLET *et al.* (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval (Intercultures), 2002, p. 191-197.

WAGNER, Frank, « Leçon 12 : anatomie d'une révolution post-exotique », *Études littéraires*, vol. 32-33, n° 3-1 (automne 2000-hiver 2001), p. 187-199.

WILSKE, Almut, « Antoine Volodine. Résistance et subversion », dans Jan BEATENS et Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines 2 : états du roman contemporain*, Paris / Caen, Minard (La revue des lettres modernes), 1999, p. 57-64.

OUVRAGES THÉORIQUES

Autour du sacré

AGAMBEN, Giorgio, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Seuil, 1990.

—, *L'homme sans contenu*, Belval, Circé, 1996.

—, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, 1997.

—, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Rivages, 1998.

—, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, PBP, 2002.

—, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Payot&Rivages, 2002.

—, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 2002.

—, *La Fin du poème*, Circé, 2002.

—, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, DdB, 2004.

—, *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, Rivages, 2004.

—, *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, 2005.

AUDI, Paul, *L'Ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique*, Paris, Le livre de poche, 2003.

—, *Où je suis. Topique du corps et de l'esprit*, La Versanne, Encre Marine, 2004.

AUGÉ, Marc, *Génie du paganisme*, Paris, Gallimard, 1982.

BAILLY, Jean-Christophe, *La fin de l'hymne*, Paris, Christian Bourgois, 1991.

- , *Adieu. Essai sur la mort des dieux*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'aube, 1993.
- , *Panoramiques*, Christian Bourgeois, 2000.
- , *Le champ mimétique*, Paris, Seuil, 2005.
- BALANDIER, Georges, *Le désordre. Éloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988.
- BASTIDE, Roger, *Le sacré sauvage*, Paris, Stock, 1997.
- BATAILLE, Georges, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, 1973.
- , *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954 (1943).
- , *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957.
- BATESON, Gregory, *Une unité sacrée. quelques pas de plus vers une écologie de l'esprit*, Paris, Seuil, 1996.
- , et Mary Catherine, *La peur des anges. Vers une épistémologie du sacré*, Paris, Seuil, 1989.
- BAUDE, Jeanne-Marie et Michel, *Poésie et Spiritualité en France depuis 1950. Spiritualité chrétienne, Spiritualité athée*, Actes du colloque, Paris, Klincksieck, 1988.
- BELZANE, Guy, *La Métamorphose. Ovide, Perrault, Hugo, Michaux*, Paris, Quintette, 1990.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1997 (1927).
- , *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1997 (1932).
- , *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1998 (1938).
- , *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1999 (1939).
- , *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 1986 (1941).
- BERQUE, Augustin, *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris. Gallimard, 1986.
- (dir.), *La Mouvance. Du jardin au territoire. cinquante mots pour le paysage*, Paris, La Villette, 1999.
- (dir.), *Logique du lieu et dépassement de la modernité*, 2 vol., Bruxelles, Ousia, 2000.

- , *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.
- BORIE Monique, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes sud, 1997.
- BOSSI, Laura, *Histoire naturelle de l'âme*, Paris, PUF, 2003.
- BOURDIL, Pierre-Yves, *Les autres mondes. Philosophie de l'imaginaire*, Paris, Flammarion, 1999.
- BROOKE, Peter, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977.
- BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974.
- BUCHER, Gérard, *Le testament poétique*, Paris, Belin, 1994.
- , *L'imagination de l'origine*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003.
- CAILLOIS, Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938.
- , *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.
- CALASSO Roberto, *La littérature et les dieux*, Paris, Gallimard, 2002.
- CAMUS, Michel, *Transpoétique. La main cachée entre poésie et science*, Montréal, Trait d'union, 2002.
- CAPPAROS, Olivier, « Expérience et langage dans la pensée de Georges Bataille », *Æsthetica Nova*, en ligne, <<http://www.lutecium.org/stp/aesthetica/capparos.html>>, consulté le 4 mars 2008.
- CAPRA, Fritjof, *Le tao de la physique*, Paris, Sand, 1985 (1975).
- CARRIER, Michel (dir.), « Le sacré en question », *Religiologiques*, 30, automne 2004.
- , *Penser le sacré. Les sciences humaines et l'invention du sacré*, Montréal, Liber, 2005.
- CASTANEDA, Carlos, *Le second anneau de pouvoir*, Paris, Gallimard, 1979.
- , *Le Don de l'Aigle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 255.
- , *Le feu du dedans*, Paris, Gallimard, 1985.
- , *La force du silence*, Paris, Gallimard, 1988.

- , *Le voyage définitif*, Paris, Du Rocher, 2000.
- CASTELLI, Enrico (dir.), *Le sacré. Études et recherches. Actes du colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'institut d'études philosophiques de Rome* (Rome, 4-9 janv. 1974), Paris, Aubier-Montaigne, 1974.
- CAZENEUVE, Jean, *Et si plus rien n'était sacré...*, Paris, Perrin, 1991.
- CHAWAF, Chantal, *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*, Paris, Presses de la Renaissance, 1992.
- CLAIR Jean, *De immundo. Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris, Galilée, 2004.
- CLOTTE, Jean et David LEWIS-WILLIAMS, *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Paris, La maison des roches, 2001.
- COLLOT Michel, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.
- CORBIN, Henry, *Terre céleste et corps de résurrection. De l'Iran Mazdéen à l'Iran Shi'ite*, Paris, Buchet/Chastel, 1960.
- DAMISCH, Hubert, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.
- DE CERTEAU, Michel, « Des outils pour écrire le corps », in *Traverses*, nos 14-5 (avril 1979).
- , *La fable mystique, I. XVI^e-XVII^e siècle*, Gallimard, 1982.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DUCARD, Dominique, « "L'efficacité symbolique" : l'affect du signe », *Texto!*, 2005, en ligne, <http://www.revue-texto.net/Inedits/Ducard_Efficacite.html>, consulté le 5 mars 2008.
- DUTHEIL, Régis et Brigitte, *L'homme superlumineux*, Montréal, Libre Expression, 1991.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- , « Tympan », in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.
- , et Gianni VATTIMO (dir.), *La religion*, Paris, Seuil, 1996.
- DUBUISSON, Daniel, *L'Occident et la religion. Mythes, science et idéologie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998.

- DUBOIS, Jacques, « Système et socio-anthropologie religieuse. Essai », *Religiologiques*, 2, 1990, p. 111-34.
- DUMAS, Didier, *L'Ange et le fantôme. Introduction à la clinique de l'impensé généalogique*, Paris, Minuit, 1985.
- DURKHEIM, Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Le livre de poche, 1991.
- DURAND, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1963.
- , *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996.
- DUVIGNAUD, Jean, *Hérésie et subversion. Essais sur l'anomie*, Paris, La Découverte, 1986.
- ECO, Umberto, « Lecture du *Paradis* » dans *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003.
- EHRENZWEIG, Anton, *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Paris, Gallimard, 1974.
- ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949.
- , *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1977.
- , *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, PBP, 1983 (1968).
- ERNY Pierre, *Clés pour une anthropologie ouverte : l'absolu en l'homme*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1998.
- GARIDIS, Anguéliki, *Les anges du désir. Figures de l'Ange au XX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1996.
- GAUCHET, Marcel, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.
- , *Un monde désenchanté?*, Paris, L'Atelier, 2004.
- GENETTE, Gérard, « L'idéogramme généralisé », *Poétique*, 13 (1973), p. 111-133.
- GHITTI, Jean-Marc, *La parole et le lieu. Topique de l'inspiration*, Paris, Minuit, 1998.
- GIL, José, *Métamorphoses du corps*, Paris, La Différence, 1985.

- GILCHRIST, Maggie et Marie-Sophie BOULAN, avec la coll. de James Lingwood, *Robert Smithson, une rétrospective : le paysage entropique, 1960-1973*, Paris /Marseille, Éditions de la Réunion des musées nationaux/Musées de Marseille, 1994.
- GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989.
- GOETZ, Benoît, *La Dislocation. Architecture et philosophie*, préf. J.-L. Nancy, Paris, Éds de la Passion, 2001.
- GREENE, Thomas M., *Poésie et magie*, Paris, Julliard, 1991.
- GROSSMAN Evelyne, *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit, 2004.
- GRIMALDI Nicolas, *Socrate, le sorcier*, Paris, PUF, 2005.
- GUERMÈS, Sophie, *La poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- GUILLOT, Renée-Paule, *Le chamanisme ancêtre du druidisme*, Paris, Robert Laffont, 1986.
- GUSDORF, Georges, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1984.
- HALLYN, Fernand, *La structure poétique du monde : Copernic, Kepler*, Paris, Seuil, 1987.
- HAMAYON, Roberte, *La Chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société d'ethnologie, 1990.
- HAAR, Michel, *Nietzsche et la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1993.
- HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962.
- , *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976.
- HEIMONET, Jean-Michel, *Politiques de l'écriture : Bataille/Derrida. Le sens du sacré dans la pensée française du surréalisme à nos jours*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1990.
- HELL, Bertrand, *Possession et chamanisme. Les maîtres du désordre*, Paris, Flammarion, 1999.
- HENRIC, Jacques, *Le roman et le sacré*, Paris, Grasset, 1990.
- HENRY, Michel, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000.
- HERVIEU-LEGER, Danièle, *La Religion pour mémoire*, Paris, Le Cerf, 1993.
- HIPPOCRATE, *Airs, eaux, lieux*, Paris, Rivages/Petite bibliothèque, 1996.

- HURLEY, Robert et François NAULT (dir.), « Fragmentation et reconstruction. Le “bricolage” comme modalité du christianisme », *Religiologiques*, 26, printemps 2003.
- JACOB, François et Pierre NOBEL, *Entre Dieu et diable. Littérature et spiritualité*, Paris, L’Harmattan, 2003.
- JANICAUD, Dominique, *Le tournant théologique dans la phénoménologie française*, Combas, Éd. de l’éclat, 1991.
- JEFFREY, Denis et David LE BRETON (dir.), « Corps et sacré », *Religiologiques*, 12, automne 1995.
- JEFFREY, Denis, *et al.*, « Littérature et sacré, I », *Religiologiques*, 5, printemps 1992.
- JERPHAGNON, Lucien, *Les dieux et les mots. Histoire de la pensée de l’Antiquité au Moyen-Âge*, Paris, Tallandier, 2004.
- JULIEN, Jacques et François NAULT, *Mouvements du croire*, Montréal, Médiaspaul, 2001.
- JULLIEN, François, *La grande image n’a pas de forme ou Du non-objet par la peinture. Essai de dé-ontologie*, Paris, Seuil, 2003.
- JUNG, Carl Gustav, *Métamorphoses de l’âme et ses symboles*, Paris, Livre de poche, 1993.
- , Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet/Chastel, 2004.
- KLEIN, Robert, *La forme et l’intelligible. Écrits sur la Renaissance et l’art moderne*, Paris, Gallimard, 1970.
- KOYRE, Alexandre, *Du monde clos à l’univers infini*, Paris, Gallimard, 1973.
- KRETZULESCO E., *Les Jardins du songe. Poliphile et la mystique de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.
- LABAT, Stéphane, *La poésie de l’extase et le pouvoir chamanique du langage*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997.
- LACHANCE, Michaël, *Paroxysmes. La parole hyperbolique*, Montréal, Trait d’union, 2003.
- , « Ouvertures paléolithiques », *L’engagement de la parole. Politique du poème*, Montréal, VLB, 2005, p. 207-18.
- LECLAIRE, Serge, *Démasquer le réel. Un essai sur l’objet en psychanalyse*, Paris, Seuil, 1971.

- LE CLEZIO, J.M.G., *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967.
- LEMPERT, Bernard, *Critique de la pensée sacrificielle*, Paris, Seuil, 2000.
- LEROI-GOURHAN, André, *Le fil du temps. Ethnologie et préhistoire*, Paris, Fayard, 1983.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Livre de poche, 1978.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.
- , *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- LOMMEL, Andreas, *Shamanism. The Beginnings of Art*, trad. M. Bullock, NY, McGraw-Hill, 1967.
- MALAMOUD, Charles et Jean-Pierre VERNANT, *Corps des dieux*, Paris, Gallimard, 1986.
- MALDINEY, Henri, « L'espace et le sacré », *Demeures du Sacré, Question de*, no 70, Paris, Albin Michel, 1987.
- MALLET Marie-Louise (dir.), *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1999.
- MARION, Jean-Luc, *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris, PUF, 2001.
- MÉDAM, Alain, *Le tourment des formes*, Montréal, Hurtubise/HMH, 1988.
- MENARD, Guy, *Petit traité de la vraie religion. À l'usage de ceux et celles qui souhaitent comprendre un peu mieux le vingt et unième siècle*, Montréal, Liber, 1999.
- (dir.), « Construire l'objet religieux », *Religiologiques*, 9, printemps 1994.
- MIQUEL, Christian, *Critique de la modernité. L'exil et le social*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- MOSCOVICI, Serge, *Essai sur l'histoire humaine de la nature*, Paris, Flammarion, 1977.
- MOURA, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.
- NANCY, Jean-Luc, *Des lieux divins*, Paris, T.E.R., 1987.
- , *Corpus*, Paris, Métailié, 1992.
- , *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996.
- , *La pensée dérobée*, Paris, Galilée, 2001.

- , *58 indices sur le corps suivi d'Extension de l'âme*, Québec, Nota bene, 2004.
- , *La Déclosion (Déconstruction du christianisme, 1)*, Paris, Galilée, 2005.
- NAULT, François, *Derrida et la théologie. Dire Dieu après la déconstruction*, Montréal/Paris, Éditions Médiaspaul/Cerf, 2000.
- NICHOLSON, Shirley (éd.), *Anthropologie du chamanisme. Vers une conscience élargie de la réalité*, Aix-en-Provence, Le Mail, 1991.
- NICOLESCU, Basarab, *La transdisciplinarité. Manifeste*, Paris, Du Rocher 1996.
- NILLES, Jean-Jacques (dir.), *L'art moderne et la question du sacré*, Paris, Cerf, 1993.
- PANOFSKY, Erwin, « "Et in Arcadia ego" : Poussin et la tradition élégiaque », *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, trad. Marthe et Bernard Teysnière, Paris, Gallimard, 1969 (1955), p. 278-302.
- PAYOT, Daniel (dir.), *Mort de Dieu – Fin de l'art*, Paris, Cerf, 1991.
- , *L'objet-fibule. Les petites attaches de l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- , *Effigies. La notion d'art et les fins de la ressemblance*, Paris, Galilée, 1997.
- PAZ, Octavio, *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, 1965.
- PERRIN Michel, *Le chamanisme*, Paris, PUF, 2002.
- , *Les praticiens du rêve. Un exemple de chamanisme*, Paris, PUF, 1992.
- PETREMENT, Simone, *Le Dieu séparé. Les origines du gnosticisme*, Paris, Cerf, 1984.
- POMIAN, Krzysztof, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIII^e – XX^e siècle*, Gallimard, 2003.
- PUECH, Henri-Charles, *En quête de la gnose*, 2 t., Paris, Gallimard, 1978.
- RASSIAL, Adélie et Jean-Jacques (éd.), *L'interdit de la représentation*, Paris, Seuil, 1984.
- RIVIERE, Claude (dir.), « Marges contemporaines de la religion », *Religiologiques*, 18, printemps 1998.
- ROBILLARD Monique, *Sous la plume de l'ange. De Balzac à Valéry*, Paris, Droz, 1997.
- ROSIER-CATACH, Irène, *La parole efficace. Signe, rituel, sacré*, Paris, Seuil, 2004.

- ROSSET, Clément, *L'anti-nature*, Paris, PUF, 2004 (1973).
- ROSSI Ilario, *Corps et chamanisme. Essai sur le pluralisme médical*, Paris, Armand Colin, 1997.
- ROUGET, Gilbert, *La Musique et la Transe*, Paris, Gallimard, 1980.
- RUYER, Raymond, *La genèse des formes vivantes*, Paris, Flammarion, 1958.
- , *La gnose de Princeton. Des savants à la recherche d'une religion*, Paris, Fayard, 1974.
- SARRAZIN, Bernard, *La Bible parodiée. Paraphrases et parodies*, Paris, Cerf, 1993.
- SCHERER, Jean Louis, *L'Invention du corps chrétien*, Paris, Galilée, 1975.
- SCHLEGEL, Jean-Louis, avec la coll. de Marc-Olivier PADIS (dir.), « Le temps des religions sans Dieu », *Esprit*, no 233, juin 1997.
- SEGALEN, Victor, « Essai sur le mystérieux » et « Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers », *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1995.
- SEGINGER, Gisèle, (éd.), *Spiritualités d'un monde désenchanté. Actes du colloque Spiritualité profane et spiritualité religieuse* (organisé les 6 et 7 mars 1997 par le groupe de recherche "XIXe-XXe siècles : art et littérature"), Strasbourg, PU de Strasbourg, 1998.
- SERRES Michel, *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce : fleuves et turbulences*, Paris, Minuit, 1977.
- , *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés*, Paris, Grasset, 1985.
- , *La Légende des anges*, Paris, Flammarion, 1993.
- SLOTERDIJK, Peter, *La mobilisation infinie. Vers une critique de la cinétique politique*, Paris, Christian Bourgois, 2000.
- , *Bulles. Sphères I*, Paris, Fayard, 2002.
- , *Écumes. Sphères III*, Paris, Maren Sell, 2005.
- SOREL, Reynal, *Critique de la raison mythologique. Fragments de discursivité mythique : Hésiode, Orphée, Éleusis*, Paris, PUF, 2000.
- STAROBINSKI, Jean, « Sur l'histoire des fluides imaginaires (Des esprits animaux à la libido), *La relation critique*, Paris, Gallimard, 2001, p. 230-48.

- TEILHARD DE CHARDIN, Pierre, *Le Phénomène humain*, Paris, Seuil, 1955.
- THOM, René, *Morphogenèse et imaginaire (Circé)*, Paris, Lettres modernes, 1978.
- , *Esquisse d'une sémiophysique. Physique aristotélicienne et théorie des catastrophes*, Paris, Dunod, 1988.
- , *Apologie du logos*, Paris, Hachette, 1990.
- THUILLIER Jean, *Franz Anton Mesmer, ou L'extase magnétique*, Paris, R. Laffont, 1988.
- VENAYRE, Sylvain, *La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne 1850-1940*, Paris, Aubier, 2002.
- VERBEKE, Gerardo, *L'évolution de la doctrine du pneuma. Du stoïcisme à saint Augustin*, Paris/Louvain, DdB/Éds de l'Institut supérieur de philosophie, 1945.
- VIRILIO, Paul, *L'espace critique*, Paris, Christian Bourgois, 1984.
- VITEBSKY, Piers, *Les Chamanes*, Paris, Albin Michel, 1995.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Le sacré*, Paris, PUF, 1981.
- ZILSEL, Edgar, *Le génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Minuit, 1993.
- ZUMTHOR, Paul, *La mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993.

Autres ouvrages

- L'Oreille oubliée*, catalogue de l'exposition présentée à la Galerie CCI, du 28 octobre 1982 au 3 janvier 1983, Paris, Centre de création industrielle, c1982.
- ANDRÉ, Emanuelle *et al.*, *La Forme en jeu*, Saint-Denis, PU de Vincennes, 1998.
- ANDRIEU, Bernard, *Le corps dispersé*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- ATLAN, Henri, *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*, Paris, Seuil, 1979.
- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris, José Corti, 1948.
- , *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948.
- BARTHES, Roland, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970.

- , *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BELLET, Maurice, *L'écoute*, Paris, Desclée de Brouwer, 1989.
- BENJAMIN, Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », chap. 4 des *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, 2000.
- BERMAN, Marshall, *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, NY, Penguin Books, 1988.
- BOHM, David, *Unfolding meaning. A weekend of dialogue with David Bohm*, London/NY, Arc Paperbacks, 1985.
- BONNEFOY, Yves, *La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Gallimard, 1992.
- BOURDIN, Alain, *La question locale*, Paris, PUF, 2000.
- BRISSON, Jean-Luc, *Le jardinier, l'Artiste et l'Ingénieur*, Paris, Éditions de l'Imprimeur, 2000.
- CASSE, Michel, *Du vide et de la création*, Paris, Odile Jacob, 2001 (1993).
- CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 1989.
- , *Le site et le paysage*, Paris, PUF, 2002.
- , *Petit traité du jardin ordinaire*, Paris, Payot, 2003.
- CLEMENT Gilles, *Éloge de la friche*, Paris, Lacourière et Frélaud, 1994.
- , « Le jardin comme index planétaire », dans Alain Roger (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 389-99.
- , *Le jardin en mouvement. De la vallée au parc André-Citroën*, éd. augmentée, Paris, Sens & Tonka, 2001 (1994).
- , *Nuages*, Paris, Bayard, 2005.
- DAGOGNET, François, *Rematérialiser. Matières et matérialismes*, Paris, Vrin, 1985.
- , *Des détrit. des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1997.
- DESHOULIÈRES, Valérie-Angélique (dir.), *Poétiques de l'indéterminé. Le caméléon au propre et au figuré*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998.

- DETIENNE, Marcel et Jean-Pierre VERNANT, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.
- DEWITTE, Jacques, « Visage des choses, visage des lieux », dans Michel Mangematin, Philippe Nys et Chris Younès (éd.), *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 227-268.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- , *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.
- , *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998.
- , *L'Étoilement. Conversation avec Hantaï*, Paris, Minuit, 1998.
- , *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Minuit, 2000.
- , *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001.
- , *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.
- , *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Minuit, 2005.
- , *Le danseur des solitudes*, Paris, Minuit, 2006.
- DUFIEF-SANCHEZ, Véronique (éd.), *Les écrivains face au savoir*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2002.
- DUCROT Oswald et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
- DUFRENNE, Mikel, *L'œil et l'oreille*, Paris, J.-M. Place, 1991.
- FALGUIERES, Patricia, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003.
- FEDIDA, Pierre, « L'anatomie dans la psychanalyse », *Nouvelle revue de psychanalyse*, no 3 (printemps 1971), « Lieux du corps », p. 109-26.
- FELMAN, Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.
- FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1943.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

- , *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1983.
- GARNIER, Catherine, (dir.), *Le corps rassemblé*, Montréal, Arc, 1991.
- IHDE, Don, *Listening and voice. A Phenomenology of Sound*, Athens, Ohio UP, 1976.
- IRIGARAY, Luce, *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*, Paris, Minuit, 1983.
- KLIMIS, Sophie et Laurent VAN EYNDE (dir.), *Littérature et savoir(s)*, Bruxelles, Publications des facultés universitaires Saint-Louis, 2002.
- KOESTLER, Arthur, *Le cri d'Archimède. L'art de la Découverte et la découverte de l'Art*, Paris, Calmann-Lévy, 1965.
- LAPLANTINE, François, *De tout petits liens*, Paris, Mille et une nuits, 2003.
- LEVESQUE, Claude, *Dissonance. Nietzsche à la limite du langage*, Lasalle, HMH, 1988.
- , et Christie V. McDONALD (dir.), *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida*, Montréal, VLB éditeur, 1982.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.
- LOREAU, Max, *La genèse du phénomène. Le phénomène, le logos, l'origine*, Paris, Minuit, 1989.
- MAC ORLAN, Pierre, *Le petit manuel du parfait aventurier*, Paris, Mercure de France, 1998.
- MANGEMATIN, Michel et Chris YOUNES, *Lieux contemporains*, Paris, Descartes et Cie, 1997.
- MARIN, Louis, *Utopiques. Jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973.
- MARTIN, Jean-Pierre dans « Le critique et la voix : la double injonction », Marie-Pascale Huglo (dir.), « Les imaginaires de la voix », *Études françaises*, vol. 39, no 1, 2003.
- MARTINEAU, Jean-Pierre, « Avatars du corps, représentations », dans Catherine Garnier (dir.), *Le corps rassemblé*, Montréal, Arc, 1991.
- MATHIS, Paul, *Le corps et l'écrit*, Paris, Aubier-Montaigne, 1981.
- MECHOULAN, Éric, « Matière, vitesse et figure », *Poétique*, février 1991, p. 68-86.

- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, 1950.
- NORMAND, Claudine, *Métaphore et concept*, Bruxelles, Complexe, 1976.
- OUELLET, Pierre, *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Candiac, Éd. Balzac, 1992.
- , *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limoges/Sillery, PULIM/Septentrion, 2000.
- , *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*, Montréal, Liber, 2003.
- PETITOT, Jean, *Les catastrophes de la parole, de Roman Jakobson à René Thom*, Paris, Maloine, 1985.
- , *Physique du sens : de la théorie des singularités aux structures sémio-narratives*, Paris, CNRS, 1992.
- PIGEAUD Jackie, *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995.
- et Jean-Paul BARBE (dir.), *Histoire de jardins : lieux et imaginaire. IVes entretiens de la Garenne-Lemot*, Université de Nantes, Institut universitaire de France, Paris, PUF, 2001.
- PIERSSENS, Michel, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- POULET, Georges, *La pensée indéterminée*, Paris, PUF, 1985.
- PRIROGINE, Ilya et Isabelle STENGERS, *La Nouvelle Alliance. Métamorphoses de la science*, Paris, Gallimard, 1979.
- , *Entre le temps et l'éternité*, Paris, Flammarion, 1992.
- RANCIERE, Jacques, (dir.), *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse*, Paris, Albin Michel, 1992.
- , *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.
- , *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de la fiction*, Paris, Seuil, 1984.

- ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- SALEM, Jean, *Démocrite, Épicure, Lucrèce : la vérité du minuscule*, Fougères, Encre marine, 1998.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.
- SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, trad. S. Gleize, Paris, J.-C. Lattès, 1979.
- SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985.
- SOKAL, Alan D. et Jean BRICMONT, *Impostures intellectuelles*, Paris, O. Jacob, 1997.
- TOMATIS, A. A., *Vers l'écoute humaine*, t. 1 : « Qu'est-ce que l'écoute humaine? », Paris, ESF, 1979.
- , *L'oreille et le langage*, Paris, Seuil, 1963.
- ULRICH, Alexis, « La friche hypertextuelle », présentation au colloque sur les documents numériques, en ligne, <<http://membres.lycos.fr/tenontario/>>, consulté le 6 mars 2008.
- VIART, Dominique, « Dis-moi *qui* te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, no 263, juillet-septembre 2001, p. 8-33.
- VILLENEUVE, Johanne, NEVILLE, Brian et Claude DIONNE (dir.), *La mémoire des déchets. Essais sur la culture et la valeur du passé*, Montréal, Nota Bene, 1999.