

AGONE



Ethique & Expression

Revue Trimestrielle. Hiver/Printemps 1991, n°2/3

En couverture, guerrier dansant à tête d'aigle, cinquième face d'un dé
de terre cuite provenant du Bas-Rhône (I^{er} s. av. J.-C.).
in Fernand Benoit, *L'art primitif méditerranéen de la
vallée du Rhône*. c. PHERYS, 1985, planche V.

AGONE



AGONE

5

Revue Trimestrielle

Hiver / Printemps 1991, numéro 2/3.

Ethique & Expression

Ce numéro présente différentes manières d'interroger l'authenticité du contenu et de la forme de l'expression, c'est-à-dire son intention, parce que l'éthique ne se trouve nulle part ailleurs.

Sommaire :

7. Ethique et expression chez Hermann Broch. *Olivier Salazar-Ferrer*

La mercantilisation et la politisation de l'art dans l'idée galvaudée de culture ont favorisé la prolifération du *kitsch* qu'Hermann Broch a analysé dans sa philosophie du faux. Le pouvoir du faux commence lorsque la création devient objet, avec la séparation et l'extériorisation de la valeur d'art. Tant que celle-ci reste vivante, comme qualité d'appréhension du monde, elle est libre. La philosophie du *kitsch* est née à un moment où l'éthique cherchait un langage que lui refusaient les sciences, et où les arts entormaient les trompettes de l'histoire. Cette philosophie ne permet-elle pas aujourd'hui de repenser la place de la littérature dans l'empire moderne de l'art de pacotille ?

35. L'expression artistique aujourd'hui. *David Sochaba*

Dans le recouvrement bavard de l'art contemporain par la critique, l'artéfact apparaît comme une idée limite de l'œuvre d'art.

41. L'éthique du rire dans le théâtre de Ionesco. *Marie-Claude Hubert*

Nulle puissance émotionnelle authentique n'investit la forme théâtrale sans que soit montrée l'angoisse de fond que le rire repousse dans ses retranchements. Paroles perdues et espaces ténébreux sont les deux sources du rire et de l'angoisse dans le théâtre de Ionesco.

47. Entretien avec *Michel Henry*

Michel Henry retrace son parcours philosophique, et explique comment, dans le cadre de sa phénoménologie matérielle, l'étude de la peinture de Kandinsky comme expression de la vie est le moment d'une éthique amorcée dans ses derniers ouvrages.

71. Du bon usage de la pensée de Ricoeur. *Domenico Jervolino*

Paul Ricoeur, de la phénoménologie à l'herméneutique, élabore une véritable philosophie de l'expression. Ainsi, l'attention de l'herméneutique à l'identité personnelle semble un aboutissement à la marche de toute la philosophie moderne. Et les activités qui, du récit au roman, définissent l'homme comme une création symbolique, montrent la primauté du langage dans la liberté et la conscience du monde.

83. Remarques sur le journalisme. *Thierry Discepolo*

Insister sur les "abus des médias" est devenu une pantalonade à laquelle les journalistes eux-mêmes participent ; une insistance qui n'est que la dissimulation alternativement honteuse et hautaine des mensonges et des incompétences normales de cette profession.

99. Judéité, antisémitisme et historicité. *Jacques Vialle*

Thématisée sous la forme anhistorique et essentialiste d'une idée, la question de l'identité juive, se trouve à l'oeuvre aussi bien dans le discours humaniste, dans le discours des antisémites, que dans celui des premiers historiens du judaïsme. On sait le désastre qu'a pu engendrer une telle idéalisation. Mais en a-t-on tiré toutes les conclusions ? Peut-on estimer les effets que cette façon de voir, toujours persistante, risque de produire à l'avenir, si l'on se contente de poser la question au seul plan de l'éthique, au mépris de sa portée gnoséologique ?

113. Variations autour d'une métaphore. *Philippe Solal*

Quelques variations autour de l'expression "avoir le droit" révèlent les partitions fondamentales de la philosophie des lois.

119. Ecrire, un journal... *Rezvani*

Toutes les douleurs d'une expression de soi reposent dans ces écrits de l'ombre, les journaux intimes que le ressentiment ou la peur ont brûlé dans le secret des chambres bourgeoises.

123. L'expérience élémentaire. *Serge Dentin*

"Deux temps différents", un drôle de mystère, une drôle d'énigme.
Il y avait l'équation sur le sable. Il y avait la mer, le vent. La mer, le vent.
Que reste-t-il de ce temps effacé ? Que reste-t-il de cette lumière ?

129. La tour. *Wilhem Deinert*

Ce récit de la rencontre du voyageur et du lieu où renaissent d'anciens gestes et où murmurent des présences disparues, suggère la figure de R. M. Rilke et évoque la naissance des *Elégies à Duino*.

Ethique et expression chez Hermann Broch

"L'œuvre doit brûler au feu de la réalité"

La mort de Virgile. Hermann Broch

I. Le langage perdu.

"Lourdement le mutisme pèse sur le monde qui a perdu le langage et l'esprit parce qu'il a dû professer sa foi en la puissance"¹. A Vienne vers 1930, centre foisonnant de la modernité, une époque tout entière a pu croire que le langage de l'éthique avait été perdu, qu'il n'existerait plus désormais de droit de *dire* la beauté, le bien, le désir d'être qui s'incarne en toute valeur. Au moment de la fondation du Cercle de Vienne, le positivisme logique jetait un discrédit sur les langages qui disaient indistinctement *ce qui est* et *ce qui mérite d'être*, bref qui exprimaient les valeurs ; métaphysiques, religions, poésie et littérature à visée de connaissance devraient désormais se taire.

Certains comme Ludwig Wittgenstein se réfugièrent dans le silence, d'autres cherchèrent à inventer un langage pour remplacer celui qui avait été perdu ; Hermann Broch fut de ceux là. Le langage perdu dont il parle dans son essai *La vie sans idée platonicienne* est celui de l'éthique que l'impératif de neutralité axiologique de la sociologie, la discipline méthodologique du positivisme logique et le post-kantisme déniaient le droit à toute *connaissance* des fins essentielles de l'existence humaine, avaient discrédité au regard des paradigmes scientifiques.

1932 : la question est d'autant plus importante que c'est le moment où naissent les polémiques sur le rôle de l'écrivain dans l'histoire. Robert Musil, Heinrich Man, et Anna Seghers se rendront en France dans trois ans au Congrès mondial pour la défense de la culture aux côtés de Gide et de Malraux. Face au discours de l'idéologie montante se rassemble l'anti-nazisme des intellectuels qui

1. *La vie sans idée platonicienne*, in *La grandeur inconnue.*, Gallimard, Paris, 1968, page 330.

ne tardent pas à constater l'absence de verbe commun. Malraux écrit *Le temps du mépris*. Broch venu de la bourgeoisie industrielle du textile (conscient de la politique cynique des financiers internationaux qu'il tournera en comédie dans *Les affaires du baron Laborde*) pose une double question : "Existe-t-il encore un langage pour dire l'éthique ? Par quoi l'authenticité de ce langage est-elle menacée ?"

Le non sens de l'éthique

Hermann Broch, qui fréquente les conférences de logique mathématique à Vienne et pousse assez loin son étude de la syntaxe logique de Carnap, est conscient du fait que le malaise philosophique qui se faisait jour dans les conférences sur *Le savant et le politique* de Max Weber en 1918, s'est aggravé avec le positivisme logique. Car non seulement le Manifeste du Cercle de Vienne excluait les jugements de valeurs dans le travail scientifique comme garantie de l'objectivité, mais il refusait de reconnaître une validité épistémologique au discours des valeurs.

Le positivisme logique, dans son effort pour définir la notion de scientificité selon des critères purement logiques, au moyen des concepts de la logique de Bertrand Russell, conduisait d'une part, à un plan de recherche sur la logique des valeurs et sur l'axiomatisation du droit, et d'autre part, à une démarcation entre sciences et non-sciences qui fera l'objet d'un long débat critique. Mais paradoxalement, cet effort aboutit à concevoir l'éthique comme expression du sentiment de la vie et à assimiler le vitalisme en augmentant l'irrationalité des valeurs.

Aux yeux de Broch, le positivisme logique apparaît anti-philosophique au sens où il contribue à rejeter dans l'obscurité du vitalisme tout ce qui ne satisfaisait pas ses critères de rationalité, rendant ainsi impossible une pensée de la totalité en fragmentant le savoir.

Le Tractatus logico-philosophicus de Wittgenstein, écrit en 1918 dans les tranchées du front austro-italien, proposait en son laconisme de montrer l'essence logique de tout langage en concluant à l'impossibilité, pour un discours logiquement bien constitué, de dire quelque chose sur les valeurs. Cet ouvrage préfacé par Russell exerça sur ses contemporains une fascination qui dépassa Wittgenstein, lequel avait critiqué son concept d'*espace des choses* dès la Conférence de 1929².

2. *Some remarks on logical form*, in *Aristotelician society, supplementary volume*, 9, 1929, pages 162-171.

Néanmoins les membres du Cercle de Vienne avaient conclu que parler d'éthique est impossible parce que seul le discours sur les faits est doué de sens et que la valeur, en dépassant l'être vers un devoir être, tombe hors du cadre logique de la combinaison des faits.

Dans *Le dépassement de la métaphysique à la lumière de l'analyse logique du langage* publié en 1931, Carnap peut ainsi affirmer que "L'analyse logique rend un verdict de non-sens contre toute prétendue connaissance qui veut avoir prise par delà l'expérience, et ce verdict vaut également pour toute philosophie des valeurs ou des normes, pour toute éthique, pour toute esthétique en tant que discipline normative"³. Lorsque Ludwig Wittgenstein revint à Vienne, sollicité par Carnap et Neurath, il écouta en silence les débats épistémologiques de ceux-ci puis leur récita des poèmes de Rabindranath Tagore. Nul doute que pour celui qui écrivait "si un seul livre pouvait parler de l'éthique celui-ci anéantirait tous les autres livres du monde"⁴, les poèmes de *L'offrande lyrique* ou de *La fugitive* pouvaient apparaître comme un langage échappant au verdict sans appel du *Tractatus*.

Broch est de ceux qui chercheront à échapper à ce mutisme qui s'attachait à l'éthique. Parfaitement au courant du nouvel "Idéalisme transcendantal logique" de Wittgenstein qui réformait celui de Kant, il partage à ce moment ses grandes thèses : l'aspect tautologique des mathématiques, le rôle transcendantal de la logique russeliennne dans toute vision rationnelle du monde. Ce constat le poussera à rechercher ce qui pourrait remplacer l'ancien discours mythique qui conjugait vision du monde et valeurs ; il pensa le retrouver dans la littérature.

La métaphysique sans langage

Le célèbre article de Carnap publié en 1931 dans *Erkenntnis*, qui reprenait strictement le problème de la démarcation entre énoncés doués de sens et pseudo-énoncés, partait d'une définition logiciste et empirique du sens d'une proposition liée à son critère de vérité. Les énoncés de valeur ne faisant ni partie des énoncés analytiques (les tautologies de Wittgenstein) ni des énoncés synthétiques (les deux seules classes reconnues pour garantir un sens logique), sont exclues du sens tout

3. Rudolf Carnap, *Le dépassement de la métaphysique à la lumière de l'analyse logique du langage*, in *Erkenntnis*, 1931. (Texte français in *Le manifeste du cercle de Vienne, textes réunis par A. Soulez*. P.U.F. pages 155-182)

4. Ludwig Wittgenstein, *Conférence sur l'éthique*, Gallimard, Paris, 1970.

simplement. "Car la validité d'une valeur ou d'une norme [et ce pour les philosophes des valeurs eux-mêmes] ne peut être vérifiée empiriquement ni déduite d'énoncés empiriques". Par suite, ajoutait Carnap, "elle ne peut absolument pas être exprimée par un énoncé doué de sens" ⁵.

A ces conditions, la métaphysique peut-elle être considérée comme l'expression de valeurs vitales issues d'une individualité et rationalisées dans chaque système ? Même pas, dit Carnap, car "l'art est le moyen d'expression adéquat, et la métaphysique un moyen inadéquat, pour rendre le sentiment de la vie" ⁶. S'il en est ainsi, la philosophie des valeurs annoncée par Dilthey, Brentano, Simmel, Max Scheler était-elle encore possible ?

La métaphysique traditionnelle qui liait métaphysique, éthique et théologie, comme dans les grandes synthèses médiévales de Saint-Thomas et ce jusqu'à Leibniz et Wolf, traitait de l'éthique parce qu'en son fond résidait un dieu chrétien, créateur et garant d'une essence rationnelle de l'homme. Kant, en excluant l'éthique et l'esthétique de la connaissance par concepts, et en rejetant la première vers une raison pratique qui s'appuyait entièrement sur un fragile impératif catégorique, avait jeté un doute sur la capacité de la métaphysique à les atteindre. La philosophie moderne héritait, au début du siècle, du redécoupage kantien de l'éthique dont le sens grec avait disparu. Kant avait scindé en deux l'éthique d'Aristote en isolant une morale pure du devoir de la question du bien-vivre (Εὐ ζῆν), constituant une *Doctrine de la vertu* indépendante d'une *anthropologie*. Il s'ensuivait une suite de dissociations entre vertu et prudence, entre morale du respect et éthique du bonheur, entre autonomie de la volonté et hétéronomie de la volonté, entre le pratique et le pragmatique.

Le positivisme logique héritait de Kant deux lignes méthodologiques : le rejet de l'éthique (pure) hors du connaissable par concepts, et la séparation de la question morale et de la question éthique au sens grec. Il fallait dépasser ces interdictions sinon l'éthique serait livrée au mutisme par privation de langage et privation d'objet.

A la question de savoir s'il faut conserver une légitimité à la métaphysique, Schlick répondait que "les philosophèmes métaphysiques sont des poèmes conceptuels" et Carnap que "les métaphysiciens sont des musiciens sans talent musical". Autrement dit, tous les philosophes sans le savoir se seraient trompés de langage ⁷.

5. *Le dépassement de la métaphysique à la lumière de l'analyse logique du langage..* opus cit., page 173.

6. *Ibid.*, page 177.

7. Respectivement, Moritz Schlick, *Le vécu, la connaissance, et la métaphysique* et Rudolf Carnap, *Le dépassement de la métaphysique...*, in A. Soulez, opus cit, page 195 et page 177.

Cette réponse ironique connaîtra son *summun* avec l'analyse de *Sein und Zeit* de Heidegger dans laquelle le logicien tournait en dérision la proposition "le néant néantise". Elle pouvait conduire à une sécularisation progressive de la philosophie, ou à une remise en question radicale de son discours car la théologie n'avait plus de langage. Les preuves ontologiques de l'existence de Dieu, de Saint-Anselme à Leibniz, étaient démontées par Frege et Schötlz comme de vulgaires erreurs grammaticales. En cela, c'était le principe de l'axiologie des métaphysiques du moyen-âge et de la période classique qui était ébranlé car les valeurs ultimes trouvaient chez elles un fondement épistémologique dans le concept d'entendement divin.

Broch ne conteste pas la force de ces résultats. Il ne tentera pas d'assoier une éthique particulière sur de nouveaux fondements. Son point de vue sera plutôt méta-éthique, au sens où il dominera un grand nombre de systèmes de valeurs sans jamais se prononcer axiologiquement, mais en se donnant le droit d'en décrire le fonctionnement, et de discuter de la valeur des valeurs, qui est l'authenticité.

La vie sans idée platonicienne.

Le positivisme anti-théologique coïncide avec le terme d'une longue évolution au cours de laquelle l'ancienne unité de la vision chrétienne du monde s'est désagrégée en systèmes de valeurs plus petits et concurrents, organisés autour de fins finies et terrestres. Ce mouvement d'atomisation des systèmes de valeurs que Broch décrit dans la partie théorique des *Somnanbules* s'amorcerait dès la réforme qui "découvrit l'absolu dans l'intériorité" et éloigna peu à peu les systèmes de valeurs de la pensée de Dieu.

Le point de référence idéal de Broch est le système théologique du XIII^{ème} siècle tel qu'il a été tracé par les deux *Sommes* de Saint-Thomas d'Aquin. Jusqu'à la fin de sa vie, il conservera le paradigme épistémologique de la dispersion à partir de l'unité médiévale des valeurs, comme Huizinga dans son livre *Le déclin du moyen-âge*. Les trois volumes des *Somnanbules* auront pour objectif de décrire la dislocation des valeurs dans les temps modernes pour expliquer les attitudes du romantisme, de l'anarchisme et du réalisme.

Cette dislocation affecte la cohérence du moi lui-même. C'est pourquoi Broch assortira ses analyses historiques d'une phénoménologie des valeurs dont le roman poly-historique est par excellence le terrain de description. Face au positivisme logique, la phénoménologie représentait la seconde grande alternative théorique.

L'unité perdue d'un système de valeurs orienté vers un seul point qui serait Dieu et l'amour de Dieu se traduit par une hétérogénéité de sens entre les différents systèmes et par une incompréhension entre les individus qui les portent : "ils ne se comprennent que dans la limite où chacun accorde à l'autre le droit d'utiliser sans aucune retenue ses moyens de puissance, de faire valoir sans aucune retenue son système de valeurs" ⁸.

La vie sans idée platonicienne est le constat d'une crise épistémologique du statut des énoncés de valeurs que Broch met en relation avec le comportement irrationnel des masses héroïsées et fanatisées par leurs chefs ⁹. Dès 1914, dans sa Lettre à Franz Blei, Broch avoue ses doutes sur la démocratie et la politique des masses : "C'est le mal radical, considéré comme la dogmatisation de la moralité en soi. Bref, c'est l'enfer" ¹⁰. Il dira ailleurs : "Lorsque l'homme intellectuel assume la honte de laisser traiter ses aspirations philosophiques injurieusement de bavardages, de jeu esthétique avec les mots, pour lequel il n'y a pas de place en cette époque de faits et de preuves l'espoir que le dictateur héroïque soit quand même le futur messager du salut platonicien apparaît" ¹¹.

Tout cela est curieusement synonyme pour Broch de la naissance de l'intellectuel moderne, défini par la distance entre lui et les certitudes disparues, et du héros porté par les masses, qui tente frauduleusement d'introduire des idéaux comme succédanés des valeurs platoniciennes. En 1932, l'article *La vie sans idée platonicienne* anticipe et pressent avec clairvoyance la tentation nazie de l'Allemagne. Dans ses conférences de Harvard, il présentera toute sa philosophie du kitsch comme une critique de l'idéologie nazie. Face à la crise prochaine de la deuxième guerre mondiale, Broch réagit par l'écriture du roman et la constitution d'une phénoménologie du mal.

La tentation du silence

"Ce dont on ne peut pas parler, il faut le taire". Cet aphorisme final et tragique du *Tractatus* poursuit Broch jusqu'à l'obliger à situer avec précision le silence mystique auquel serait acculé son discours éthique. "C'est dans

8. *Esprit et esprit du temps*, in *La grandeur inconnue*, Gallimard, Paris, 1968, page 329.

9. *La grandeur inconnue*, pages 316-322.

10. *Lettre à Franz Blei*, in *La grandeur inconnue*, pages 291-295.

11. *Esprit et esprit du temps*, in *La grandeur inconnue*, page 321.

l'interdiction de fouler le sol du platonisme que réside le tragique de l'époque" ¹². La tentation du silence avait plusieurs racines dans l'opposition au rationalisme : la communauté du concept faisait fuir certains bergsonniens voulant ressaisir la pure qualité des états de conscience sous le langage qui leur imposait son moule. Certains opposaient à un positivisme dogmatique et relatif, comme celui de Comte, un silence ou une parole poétique, de la même façon que les théologies négatives avaient jadis opposé le silence de la fusion extatique aux théologies constituées ¹³.

Mais cela tendait à rejeter l'expérience éthique hors du communicable vers un subjectivisme. L'expérience de l'inadéquation du langage léguée par la tradition face à l'expérience singulière de la vie, est probablement l'expérience originelle de tout écrivain, le début de tout travail authentique sur une forme tel qu'on le trouve, par exemple, chez R. M. Rilke.

Plus profondément, la tentation du mysticisme prend ses sources dans le sentiment de perte de l'unité originelle de l'Être par le langage, qu'il faut retrouver sous le langage, pour parvenir à un accord intuitif entre le moi et le monde. Lorsque Broch analyse la tentation du mysticisme chez Hofmannsthal en 1952, dans la préface volumineuse qu'il consacra à l'édition américaine de l'œuvre, sous le titre de *Hofmannsthal et son temps*, il répond à un questionnement familier à son temps ¹⁴. Musil, dans *Les désarrois de l'élève Torless*, Wittgenstein dans le *Tractatus*, témoignent du fait que la tentation du mysticisme fait l'objet d'un examen passionné qu'on trouve aussi chez Kasner, Simmel et Mauthner, liée à la crise du moi qui réapparaît chez tous les grands penseurs viennois.

Mais il refuse clairement la solution du mysticisme, car ce silence fait trop souvent le jeu de la passivité et d'une abstraction du réel pour ne pas lui apparaître comme une démission philosophique. Cette démission prend très vite les deux aspects d'un mysticisme de l'intuition et d'un mysticisme de la forme dans l'esthétisme.

"La connaissance est pour Hofmannsthal identification complète avec l'objet. L'artiste qui, comme il en a mission est capable de hausser son intuition (en dépassant celle de la vie quotidienne) jusqu'à l'identification complète avec l'univers et avec ce qu'il renferme, entend le propre langage de l'univers, et celui-ci devient pour lui langage humain... c'est de la mystique", ajoute Broch ¹⁵.

12. Ibid, page 344.

13. Sur cette question, voir le livre de Jacques Le Rider *Modernité viennoise et crise de l'identité*, chap III, *Le mystique et le génie*. P.U.F., Paris, 1990.

14. Hofmannsthal et son temps, in *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966, pages 47-184.

15. Ibid, page 155. Broch ajoute : "A la mystique originelle de l'intuition se joint une mystique de la forme, du langage et de sa perfection. S'annonçant déjà chez les romantiques,

L'expérience de Hofmannsthal, transfert de l'expérience religieuse dans le sensible, exigeant comme elle le dépouillement des qualités personnelles du moi ne saurait être jugée ici. Mais Broch a vu tous les dangers du "laisser faire" et du retrait contemplatif. Là encore, c'est la réalité de l'engagement éthique dans l'Art qui est en question. Il y voit l'atteinte à une authenticité éthique qu'il définira dans son concept de kitsch : "Point où la solemnité de l'Art franchit la limite du ridicule et où l'art se met à transformer son propre marbre en une imitation de carton" ¹⁶.

Ce glissement que Broch critique, par exemple chez Stefan George, Hofmannsthal le refusa cependant parce qu'il était conscient qu'une religiosité esthétique était une démission morale implicite : "Par là Hofmannsthal se dégage de toute attache avec le pan-esthétisme et c'est une répudiation qui va beaucoup plus au fond des choses que toutes celles qui sont fondées sur le naturalisme, car elle signifie que celui qui veut remplacer une religiosité véritable par une religiosité esthétique sert un faux dieu et favorise toutes les démences et les méchancetés" ¹⁷.

On devine ici que le refus de la tentation du silence trouve son origine dans la nécessité de l'action. L'esthétisme qui serait sa conséquence ferait le jeu des puissances de mort qui se déchaîneront dans le nazisme et ses fastes d'apparat. Broch traque le laissez-passer du nazisme jusque dans les aspects les plus raffinés de la culture. On retrouvera ce débat en France chez Gide, par exemple, ou chez Malraux avec le dilemme de l'engagement politique de l'écrivain entre 1932 et 1940. Ceux qu'Hitler allait plus tard nommer les "chevaliers de la plume et de l'encrier" ne pouvaient pas ignorer la culpabilité de l'écrivain face à son temps. Chez Gide, d'*Isabelle* au *Retour d'URSS*, c'est toute l'évolution d'une littérature soucieuse d'action qui apparaît exposée aux risques d'un idéalisme politique, dont certains poèmes staliniens d'Aragon ou d'Eluard sont de bons exemples.

La deuxième conséquence du mysticisme est pour Broch la dissolution du moi. La perte du sentiment d'identité dont fait état *La lettre à Lord Chandlos* de Hofmannsthal serait née de la découverte que l'exigence éthique se perd dans l'esthétisme. Le culte de la forme n'est pas sans danger parce que la "création linguistique a lieu là où l'on met à nu des couches de réalité et de connaissance, et cela ne peut se faire qu'à partir du moi, de sa solitude, de sa piété, bref de son centre

mais il est vrai, recouvert par le mysticisme de la foi et d'autres mysticismes, ce principe nouveau apparaît déjà avec Baudelaire et à partir de là il gouverna toute la poésie de la seconde moitié du siècle, principe directeur de Flaubert à Proust, dogme absolu de l'école symboliste tout entière jusqu'à Mallarmé et Stefan George - si absolu et autonome qu'on voulait lui conférer la forme d'une religion nouvelle au service exclusif de la beauté".

16. Ibid, page 157.

17. Ibid, page 158.

lyrique" ¹⁸. La schizophrénie du jeune héros de Hofmannsthal renverrait ainsi à une religiosité de la forme, dans laquelle le moi s'égare. "Le jeune noble de Hofmannsthal tombe dans un désespoir empli de panique parce qu'il est esthète" ¹⁹.

Broch rejoint là le problème de la nature du moi, que Jacques Le Rider a systématiquement étudié dans la culture viennoise ²⁰. Si bien que les analyses que l'on consacra à la question de l'identité, dans *L'homme sans qualités* de Musil, auraient pu se rapporter aux analyses de Broch, son compagnon de café à Vienne, partisan de la séparation de la philosophie et du récit, alors que Musil les fit fusionner.

Le moi insauvable

Le problème de l'identité du moi, vieux thème depuis l'individualisme de la Renaissance, repris par les sciences de l'esprit (*Geistwissenschaften*), alors toutes puissantes chez Dilthey par exemple, fut abordé de plein front par les sciences allemandes du début du siècle. Freud, Mach, Musil dans sa thèse sur Mach, Kafka ou Simmel interrogèrent le grand absent que l'effondrement des théories de la substance, l'associationnisme en psychologie, puis la psychanalyse avaient mis en question.

Ce problème est lié directement à la perte du langage de l'éthique car un moi livré aux hasards des valeurs reconnues est éphémère et provisoire. Sans langage, le moi est divisé en faits et ne résulte que de ses actions sur le monde. Broch envisage le récit littéraire comme une exploration et une structuration du moi. Sa philosophie peut être considérée comme motivée par le besoin de restituer à l'individu son authenticité contre toutes les stratégies sociales de mimétisme et d'assimilation.

Si le moi fut considéré comme insauvable et errant avec son inutile liberté dans l'espace des possibles, après les attaques de Nietzsche contre le "moi-substance" et les concepts de libre-arbitre ou de volonté, cette thèse fut reprise par Broch dans une perspective historique et linguistique, liée à la dégradation des valeurs religieuses. Cette approche du problème démarquait Broch d'une phénoménologie dont le jargon essentialiste évacuait le problème du langage, et le distinguait d'Ernst Cassirer, héritier d'une conception morale de l'éthique, qui l'empêchait de constituer une théorie globale des valeurs. A l'instar d'Hermann

18. Ibid, page 162.

19. Ibid, page 163.

20. *Modernité viennoise et crise de l'identité*, opus cité. Sur ce problème voir aussi Karl Schorske *Vienne, fin de siècle*, Chap III, Paris, 1983.

Broch, seul Max Scheler avait élaboré, dans son *Ethique matériale*, une vaste théorie phénoménologique des valeurs ²¹.

II. Le langage retrouvé

L'éthique est impliquée dans la connaissance

Reprenant les analyses de Husserl, Broch définit dans *Le mal dans les valeurs* de l'art deux aspects du moi : un *cogito* pur axé sur la valeur gnoséologique de la vérité et un moi empirique axé sur la valeur de sa vie. A partir de ces deux dimensions, la pensée et l'action s'engendrent autour des deux grandes valeurs essentielles que sont la clarté rationnelle et la vie individuelle. Mais ces deux valeurs s'opposent à l'angoisse qui revêtira les formes des ténèbres et de la mort. Tel est le double ancrage axiologique du moi au monde : dans le domaine de la connaissance, il existe une priorité de la pensée et de la vérité à l'égard de la vie, dans celui de la vie empirique, c'est le contraire. Ces deux origines fourniront les caractéristiques de sa méta-éthique, celles de la fonction gnoséologique de la culture, et du dynamisme vivant ; deux exigences menacées par le dogmatisme et la perte de la visée gnoséologique de l'art.

Créer des valeurs consiste toujours à donner une forme à un *apeiron* primitif pour réduire les ténèbres et la mort et conjurer l'angoisse qui s'attache à eux ; cette finalité est proprement le moment éthique de la création et aboutit à une forme esthétique, c'est-à-dire sensible (selon l'éthymologie grecque). L'éthique désigne toujours chez Broch une réduction de l'angoisse originelle par la science et tout savoir vrai, comme par les grands mythes ou la littérature. Pour lui, toute création, dans la mesure où elle donne une forme à l'indéterminé, participe à cette tâche, que ce soit dans une œuvre d'architecture ou un artéfact. Il était donc urgent de redonner à l'éthique sa légitimité et son langage.

La réévaluation de la littérature

La crise de la Raison qu'avait développé le positivisme logique se caractérisait par une marginalisation et non par une dévaluation des autres types d'expression de la vie. Broch, qui traversa cette crise bien avant les existentialistes chrétiens ou marxistes, aperçut très nettement que, d'une part, la littérature

21. *L'Ethique matériale des valeurs*, traduction de Maurice de Gandillac, PUF, 1948.

hériterait d'une fonction nouvelle dans l'expression et l'engagement éthique, et que d'autre part, la philosophie effectuerait un recul transcendantal vers le langage.

Bien évidemment, un certain nombre de ces problèmes étaient nés d'un concept étroit de la rationalité et il suffisait alors de demander aux positivistes logiques de Vienne d'appliquer leurs critères logiques à leurs propres discours pour les désemperer, comme le fait aujourd'hui Karl Otto Apel pour les élèves de Popper. Cette crise que vécut tragiquement Max Weber en 1919, devait conduire à remettre en chantier le statut du discours naturel et à l'étudier dans sa complexité. Cette tâche sera progressivement réalisée par Wittgenstein qui, de ce point de vue, peut être considéré comme l'inspirateur de toute la philosophie contemporaine.

Broch fut un des plus lucides à ce sujet. "L'éthique ne saurait vivre sans langage", et il est normal qu'il y ait une "surcompensation de l'expression linguistique, surcompensation qui a commencé chez Nietzsche, qui avait pressenti tant de dangers, mais qu'on pourrait aussi déceler chez Kierkegaard et aujourd'hui, bien que sous une forme différente, chez Heidegger ou Karl Krauss" ²². Broch, averti des tendances et des discussions viennoises, vise ici un fait qui ne se confirmera que plus tard dans toute sa force : le déplacement du transcendantal kantien au cœur du langage, tendance qui s'est renforcée depuis avec la pragmatique transcendantale, la sémiotique de Peirce ou encore l'herméneutique phénoménologique. Certes, au moment où Broch écrit cela, il pense dans la tradition de Hartman, celle du génie de la langue qui avait soutenu les nationalismes, tentant de faire "de la langue allemande un absolu, de l'élever au moins partiellement, au rang de fondement central de la connaissance, c'est-à-dire de puiser la connaissance de l'existant dans sa structure propre où s'amorce la masse des connaissances de dizaines de milliers d'années" ²³.

Mais Broch pense aussi certainement aux tendances qui se font jour autour de la philosophie de Wittgenstein à Vienne, quand il annonce prophétiquement en 1934 : "S'il n'existe plus dans cette époque de centre axiologique qui offre un point d'appui obligatoire à une philosophie théologique et à une éthique qui élève le langage au rang de compréhension mutuelle et obligatoire, c'est le langage lui-même qui deviendra ce centre axiologique mystique" ²⁴.

22. *Esprit et esprit du temps*, in *La grandeur inconnue*, opus cit., page 346.

23. *Ibid*, page 346.

24. *Ibid*, page 346.

L'écrivain grand artisan en mythologies

En 1933, dans *Qu'est-ce que la littérature religieuse ?*²⁵, Broch aborda le thème de l'éclatement des visions du monde par le biais du religieux, en entendant par ce terme "le résultat de l'attitude platonicienne unificatrice vis-à-vis de l'univers que le moi prend à l'égard du monde"²⁶. L'unité du moi garantie par les grands mythes est perdue. Il ne reste plus qu'à espérer en la fonction goethéenne de la littérature pour construire des situations phénoménologiques concrètes qui lui restitueraient ces repères dans des situations typiques. Inspiré par cette conception de la littérature, Kundera commence *L'insouvenable légèreté de l'être* par une méditation sur l'irréversibilité de l'existence et sur le hasard, méditation qu'il illustre, par la suite, au moyen d'une série de situations typiques.

Dans son texte, Broch ne parle pas d'une littérature à contenu religieux, "la littérature religieuse" est pour lui celle qui se donne les moyens d'appréhender et de traduire la totalité ; c'est *Ulysse* de Joyce, c'est *l'Illiade*, c'est la *Divine comédie*, c'est aussi, bien qu'il l'admette à contrecœur, *L'homme sans qualité* de Musil ; ce sont naturellement ses propres romans, *Les somnambules* et *La mort de Virgile*. Mais il n'est pas difficile de retrouver cette "littérature religieuse" dans les *Feuilles d'herbes* de Whitmann, dans la poésie de Blaise Cendrars et dans celle de Saint John Perse.

L'intériorité du moi ne peut recevoir de forme que par une "objectivation du lyrisme" qui est précisément le mythe. "C'est le grand symbole du logos et de l'esprit dans la Nature dont l'homme fait aussi partie, c'est l'espérance éternelle qui s'épanouit toutes les fois que l'intellection rationnelle parvient à sa limite, l'espérance de retrouver dans le mythe le langage perdu"²⁷. La très haute tâche assignée à la littérature (comme celle que Goethe assignait à la culture) est doublement de constituer l'étoffe du moi et du monde : "Moins que tout autre chose on ne saurait exiger de la création littéraire qu'elle exerce l'action d'une fondatrice de religion, mais même s'il doit rester interdit à l'individu d'atteindre à la totalité goethéenne, si, comme c'est le cas en ce moment cet effort prend pour point de départ provisoire la composante rationnelle et s'assigne pour but de faire revivre le polythémisme du roman de formation tel que Goethe l'a eu dans l'esprit, on peut

25. *La grandeur inconnue*, opus cit., pages 323-328.

26. Ibid., page 324.

27. *Esprit et esprit du temps*, in *La grandeur inconnue*, opus cit., page 349.

cependant voir ici l'aspiration à une cosmogonie dans laquelle la création littéraire devient divine comédie" ²⁸.

La carte phénoménologique du monde

Dans l'entretien composant *L'art du roman* Milan Kundera décrit le romancier comme un "explorateur de l'existence" qui devrait en dresser la carte phénoménologique, et il prend pour exemple *Les somnambules* de Broch ²⁹. Mais cela doit-il être conçu comme un nouveau naturalisme ? Pas du tout, se hâte d'ajouter Milan Kundera, l'écrivain n'explore que des possibilités d'existence. Cela traduit tout à fait la pensée de Broch opposé au reportage à sensation qui amorçait le genre actuel, vide et désastreux, des médias devenus le lieu ontologique du vide ³⁰.

Dans une conférence de 1936 intitulée *Esprit et esprit du temps*, Broch reprend très largement le problème. En France, c'est l'année du Front populaire, celle où la littérature est parvenue à une interrogation cruciale. Gide et Malraux sont venus à Berlin pour demander la libération de Dimitrov à Goebels qui ne les recevra pas. Les brigades internationales se battent en Espagne - où sont Malraux, Hemingway et Simone Weil.

L'idéologie montante n'est que l'évolution normale de ce que décrivaient *Les somnambules* : "Le tragique du monde, par manque de principe éthique, est en train de se désagrèger" ³¹. La question est d'autant plus dramatique qu'à la veille de la guerre, Broch sait bien qu'il existe une fascination pour la force et la destruction, et cherche à lui opposer un poids aussi fort qu'elle. Comme Freud dans *Malaise dans la civilisation*, il sait que le vide des valeurs porte en lui une fascination pour les limites de toute vie humaine : la mort, la peur, la souffrance, la négation des interdits que la culture n'exorcise plus, font le jeu logique des guerres. "Cette nostalgie devient d'autant plus violente que le monde prend un ton péremptoire, devient plus méchant, plus violent, plus incompréhensible. Qu'est-ce qui est capable de contrebalancer la guerre dans l'espace de l'imagination ? Quel thème est assez grand pour pouvoir subsister à côté d'elle ? Quelle parole est capable de se mesurer à la mort, est capable de dispenser un tel réconfort qu'on puisse la

28. *Qu'est-ce que la littérature religieuse ?*, in *La grandeur inconnue*, page 328.

29. *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

30. *La vision du monde donnée par le roman*, in *La grandeur inconnue*, pages 228-229.

31. *Esprit et esprit du temps*, in *La grandeur inconnue*, page 345.

confronter au plus profond désespoir du cœur ?" ³².

Les grands mythes n'ont pas voulu révéler la connaissance du monde, mais celle du moi et de sa solitude originelle. Car la racine de toute philosophie, de toute volonté éthique, de toute cognition mais aussi de toute création poétique, c'est la connaissance de l'âme humaine. Mais cette destination de la littérature appelée à remplacer la création populaire et spontanée des mythes s'oppose précisément à l'Esprit du temps "car il est tout à fait évident que la zone de nihilisme relativiste qui caractérise le positivisme et qui presse en direction de la mystique doit aussi se manifester à la vue dans tout autre domaine axiologique, donc aussi en littérature" ³³.

Comment juger cet espoir ? Face à la logique des nationalismes et aux intérêts des meneurs de nations, que pouvait opposer le philosophe sinon la culture de Goethe précisément, noble et dérisoire, dans les termes théologiques de la grâce : "Il est non seulement possible que surgisse un poète, Homère des temps modernes, à qui sera accordé de donner forme au nouveau mythe mais, bien plus, il se pourrait que le philosophe nouveau voit le jour, le philosophe qui pourrait refaire de la philosophie une cosmologie universelle de caractère théologique, et qui, ce serait déjà là, il est vrai, un fondateur de religion, par la vertu de cette philosophie nouvelle et universellement obligatoire pourrait arrêter la désintégration des valeurs de notre monde et regrouper les valeurs de la foi autour de celui-ci. Tout cela serait possible" ³⁴.

L'architecture musicale

S'il est un modèle constant pour Broch, c'est bien celui de la musique. Et ce n'est pas étonnant si l'on songe au réseau d'analogies théologiques qui double ses conceptions littéraires, car la polyphonie développe une quantité de voix sur un même thème comme chez Jean Sébastien Bach dans les fugues et les canons.

Le but de l'écrivain, ne cessera de répéter Broch, est d'embrasser simultanément la totalité. Cette sorte de point de vue de Dieu sera presque parfaite dans l'*Ulysse* de Joyce qui multiplie les points de vues comme dans une monade de Leibniz. "Toute représentation épique du réel doit se débattre avec la question de

32. Ibid, page 350.

33. Ibid, page 350.

34. Ibid, page 353.

la simultanéité, c'est-à-dire qu'elle doit se représenter les situations d'un instant unique en une succession temporelle sans laisser échapper l'impression de l'instant" ³⁵.

Cette simultanéité est précisément pour Broch une approche de la totalité dans le temps, parce que l'individu accède à un monde partiel et tronqué. C'est pourquoi la musique symphonique est l'image de cette perfection que le roman ne fait qu'approcher, comme dans *La mort de Virgile* où le développement de la phrase est dense et difficile et où le temps du récit se contracte pour saisir toute l'épaisseur du réel.

La contraction du temps dans la *La mort de Virgile* emprunte beaucoup à la composition joycienne, mais en la traduisant en une forme musicale : le leitmotiv, la division en parties pourvues d'un rythme propre comme dans un quatuor, la longueur des phrases semblent effectivement immobiliser le temps et le suspendre dans l'âme humaine, sans trahir la simultanéité d'un ensemble d'événements. Ce livre retrace les vingt-quatre heures de la mort de Virgile lors de son retour dans l'empire d'Auguste ; la tentative de transmettre une connaissance de la mort et la concentration du temps qui l'accompagne est, de l'avis de son auteur, responsable de la structure mélodique, que respectera aussi Milan Kundera sur d'autres modes musicaux ³⁶.

Ulysse de Joyce sera pour Broch à la fois l'occasion d'espérer et de douter de l'avenir du mythe littéraire. Le travail sur le langage, la fusion des formes épiques, lyriques et dramatiques, la polyvalence et l'universalité (comme dans les *Cantos* d'Ezra Pound), le mélange de l'onirisme et du naturalisme dans le Dublin de 1905, tout contribuaient à faire de Joyce un auteur génial, mais non un faiseur de mythe, car "*Ulysse* n'entraîne pas, ni n'est facilement déchiffrable dans son lyrisme privé et radical" ³⁷.

Pour le mathématicien Broch, le roman est bien analogue à une monade leibnizienne qui dans le grand roman métaphysique de Leibniz serait pensée éternellement en Dieu, et qui refléterait à sa façon l'univers entier dans un principe fini ³⁸.

35. James Joyce et le temps présent., in *Création littéraire et connaissance.*, opus cit., page 196.

36. Milan Kundera commente dans *L'art du roman* cet impératif : "La polyphonie musicale, c'est le développement simultané de deux ou plusieurs voix (lignes mélodiques) qui, bien que parfaitement liées, gardent leur relative indépendance" (page 96).

37. *Esprit et esprit du temps*, in *La grandeur inconnue.*, page 350.

38. "Le but c'est de réduire en une unité la succession des impressions et des expériences, de contraindre l'écoulement à retourner à l'unité du simultané, de renvoyer ce qui est conditionné par le temps à l'intemporel de la monade." (*Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966, page 197).

La littérature comme connaissance

L'exigence éthique que Broch assigne à la littérature, l'oblige à considérer une phénoménologie de la création dans laquelle réside la partie la plus originale de son œuvre. Car si le mythe est au fond transmission d'un savoir immémorial de l'homme, cela présuppose un véritable acte de connaissance. Cela n'implique ni un naturalisme à la Zola, ni un journalisme littéraire, ni un roman historique, mais une écriture qui met les personnages en situation polyhistorique, afin d'illustrer phénoménologiquement le processus de dégradation des valeurs. Toutefois, faire de Broch l'écrivain du roman polyhistorique serait une simplification excessive qui ignorerait que ses meilleurs textes sont peut-être *Le récit de la servante Zerline* ou *Le miroir de la mer*, c'est-à-dire des récits symboliques proches de ceux de Melville.

Les grandes lignes de la tragédie humaine sont peu nombreuses : l'irréversibilité du temps, le conflit du fini et de l'infini dans l'existence, celui du droit et de la force, celui de la liberté et de la nécessité, celui du hasard et du bien, celui du désir et de la mort, celui du conflit de la vie et de la forme. Aussi "Il existe un naturalisme élargi où Franz Kafka occupe une place plus justifiée que Ganghofer. C'est un naturalisme élargi qui, en un sens plus profond, livre le monde tel qu'il est mais n'est pas vu ou ne peut pas être vu par le reportage parce que celui-ci ne se défait pas du vocabulaire rigide et dogmatique des réalités, parce qu'il est incapable de pousser une pointe vers cette sphère de la réalité plus haute"³⁹.

L'écrivain témoigne de la nouveauté incessante du monde tout en cherchant à travers elle des vérités intérieures qui demeureraient et seraient l'objet du lyrisme authentique. Dans *La vision du monde donnée par le roman*, Broch assigne au roman la tâche d'exprimer l'époque et l'esprit du temps, mais cette exigence est pour lui le point de départ d'une phénoménologie des situations. Ainsi dans son *Autobiographie comme programme de travail*, il dit s'être proposé "de mettre au jour [dans *Le tentateur*] les racines des événements qui se passent en Allemagne avec tous leurs arrière-plans magiques et mystiques, avec leurs tendances qui ressemblent à des illusions collectives, avec leur aveuglement terre-à-terre et leur ivresse terre-à-terre, c'est-à-dire non d'en donner une peinture mais de les réduire à la formule littéraire la plus simple qui soit pour exprimer ce qui est simplement humain, tel

39. James Joyce et le temps présent., in *Création littéraire et connaissance.*, opus cit., page 194.

qu'il monte des profondeurs de l'âme et de sa connexion avec la nature. Mon espoir, c'est de parvenir à l'action éducatrice de la littérature éthique" ⁴⁰.

Dans le *Don Quichotte* de Cervantès, le problème du conflit du fini et de l'infini atteint au sublime, parce que cette situation est valable éthiquement pour tous les temps. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, la réflexion sur le hasard qui se développe à propos de la rencontre de Thomas et de Theresa dans un petit café de Tchécoslovaquie, est éternellement valable car la condition humaine est toujours un rapport de l'imprévisible au bien ⁴¹.

Lorsque Broch écrit *Retour au pays natal*, qui fournira le début de *La mort de Virgile*, le conflit de la vie et de la forme et l'inspiration religieuse de l'art furent à nouveau mis en question. La littérature n'est que l'expression de la vie, renvoyée par les subjectivités, et exaltée pour revenir à la vie illimitée des êtres. Très vite, Broch comprendra que cette vie est menacée par la logique du faux et par l'esthétisme contre lesquels il fallait se prémunir en construisant une philosophie du faux et une éthique de l'expression.

III. L'éthique de l'expression

L'écriture comme refus

La mise en question que subit la littérature européenne entre 1930 et 1940 est évidemment celle de son action politique. Des chef-d'œuvres comme *Le silence de la mer* de Vercors répondaient à l'exigence d'une parole dirigée contre les puissances sans sacrifier pour autant le grand Art dans une littérature idéologique, contrairement à d'autres qui, tel Malraux, répondaient à l'urgence du moment.

Le débat qui s'ouvrit en France entre Camus, Sartre, Malraux ou Aragon et en Allemagne entre Thomas Mann, Berthold Brecht, Peter Weiss et Tucholsky, sur la nécessité d'une littérature engagée, fut rejoint par Broch, au moyen d'un détour par la fonction gnoséologique de la littérature ; emprisonné par les nazis, il écrit *La mort de Virgile*, qui, sans être une œuvre politiquement engagée, cherche à atteindre le nazisme sur le principe de son emprise esthétique.

Broch combatta la littérature de tendance et le naturalisme qui multiplient

40. *La grandeur inconnue*, opus cit., page 23.

41. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Milan Kundera, Gallimard, 1984, chap I.

les clichés, ainsi que les œuvres de propagande, les reportage réalistes et la littérature de pacotille, fussent-ils consacrés par les académies, parce que la logique du kitsch révèle la manifestation d'un esprit *kitsch* qui peut investir toutes les formes possibles. Si l'écriture doit être un refus, elle ne peut délaissier le fond originel des grands conflits humains ; si l'Art cède à une urgence d'effet en pathétisant une cause, il n'est sans doute que propagande, ou littérature édifiante. *Les Feuilles d'Hygnos* de René Char ou même *Exil* de Saint John Perse témoignent du maintien de l'autonomie de l'œuvre au sein même de l'acte de résistance car la question de l'action ne peut laisser irrésolue celle de l'authenticité.

La question de l'authenticité

Toute œuvre est un objet qui abandonne son créateur. Elle est une forme indépendante qui vit de la vie des hommes. Certainement, sa réception est multiple et son existence aussi nombreuse que les regards et les sensibilités qui la reçoivent. Mais elle porte témoignage de la visée qui fut en elle. Pour Broch, cette visée initiale est ce qui est éthique dans l'Art. Bien entendu son modèle est la littérature, mais cela vaut selon lui pour tous les arts.

La création est rebelle à toute connaissance générale parce qu'elle porte sur un singulier absolu, même si la singularité d'une subjectivité ne suffit pas à faire une œuvre d'art. Il ne s'agit pas de radiographier l'écrivain, il s'agit de penser philosophiquement l'authenticité dans la création.

Kandinsky avait déjà éprouvé le besoin de rappeler dans *Le spirituel dans l'Art* qu'une exigence intérieure constituait la condition du grand art, abstrait ou non, que c'est à ce niveau de qualité du désir de l'œuvre que se séparent l'Art et les productions massives faites pour la consommation et le divertissement, c'est-à-dire pour l'oubli.

Broch définit tout ce qui révélait le faux dans les valeurs de l'art, puis dans les valeurs en général, parce qu'il se faisait le défenseur d'une mission éthique et gnéologique de la littérature. Cette entreprise le poussa vers des études de style et une métaphysique du temps, car c'est en retrouvant la notion temporelle de la vie et par là, la grande tradition de la métaphysique de Bergson et de Simmel, qu'il fera face à un siècle qui multiplie l'art de pacotille, le siècle du faux et du culte de la forme pour elle-même, celui du *kitsch* à l'échelle politique et sociale.

La naissance d'une œuvre est inséparable du besoin d'exprimer un contenu inconnu dans une forme adéquate inexistante. L'angoisse du manque d'un langage ou d'un style pour le dire fait partie de la création. Le plein d'une expérience et le

vide d'un langage, voilà probablement l'origine de l'œuvre. C'est là que la connaissance se partage avec son mystère de sympathie dans la sensation. La connaissance dont parle Broch est cette expérience du monde en soi comme universellement valable en tant qu'expression. On comprend dès lors que l'origine de l'œuvre soit aussi une expérience radicale de la solitude dans le cœur humain. Dans son texte sur *L'atelier de Giacometti*, Jean Genet parle de la solitude infinie de l'œuvre d'art qui répond à une telle aspiration ⁴². Pour Broch, désirer l'œuvre pour cette solitude et l'aimer pour sa solitude future, n'est pas propre à un art subjectif, mais propre à tout art. On crée parce qu'on aime une partie du monde privée de langage. Il ne s'agit pas de la privation philosophique du langage par le positivisme logique, mais de la privation du langage et d'un style face à l'essence de la vie qui est la nouveauté de la vie.

Le mal en soi dans les valeurs de l'Art

Broch commença à édifier une théorie complète des valeurs pour définir une nouvelle idée du mal qu'il reprendra dans les textes de son dernier livre : *Massenwahntheorie* ⁴³. Chaque système de valeur qui lui-même comprend une infinité de sous-systèmes, cohérents entre eux ou non, peut être mis en question par d'autres systèmes de valeurs qui menacent sa stabilité, son autonomie et sa légitimité, et qui, par conséquent, représentent un mal relatif. Les stratégies de défense de l'aristocratie sous la restauration vis-à-vis des valeurs républicaines, la polémique entre Celse et les chrétiens de l'empire romain, représentent des exemples d'un processus universel d'opposition entre les systèmes. De ce mal relatif, et en quelque sorte logique, surgit le mal radical, la tendance au dogmatisme, c'est-à-dire à la protection d'un système de valeur par son absolutisation. Le mal relatif est la conséquence inévitable de la pluralité des systèmes de valeurs liés par des oppositions depuis la dispersion des valeurs à partir de l'unité médiévale idéale, tandis que la dogmatisation est un mal applicable à tout système de valeurs.

Le dogmatisme contenu dans la formalisation des valeurs

Si l'exigence intérieure qui réside sous la création est l'expérience individu-

42. Jean Genet, *L'atelier de Giacometti*, éditions L'arbalète, 1958-1963.

43. Dans deux essais majeurs, *Le mal dans les valeurs de l'art*, et *Remarques sur le kitsch*, in *Création littéraire et connaissance*, opus cit.

elle du manque d'une forme, il est normal que le mal dans l'art soit le dogmatisme de la forme qui s'oppose à l'évolution vivante de l'expression.

Georg Simmel a produit dans *La tragédie de la culture* une analyse pénétrante du conflit entre la création vivante et les objets qui la trahissent. Parce que la vie est irréductiblement destinée à entrer dans une forme, ce qui fut vécu et ressenti devient autonome, vendable, manipulable, et la vie qui s'y dépose y devient chose, décor, objet de commerce et de cote financière, c'est-à-dire mort en soi⁴⁴. Cela n'est pas propre aux valeurs esthétiques mais s'étend à toute valeur, qu'elle soit morale, cognitive, éthique ou politique. Il faudrait pour l'expliquer chercher pourquoi l'inerte et le constitué sont toujours une menace pour la vie des valeurs : "Car l'exigence esthétique se fonde sur les choses qui furent, et uniquement sur elles. Elle les transpose en buts axiologiques faux, elle les élève dogmatiquement dans l'évolution vivante du système originel et dans sa liberté autonome, au rang de faux sujet des valeurs..."⁴⁵.

Lorsque le dogmatisme s'empare de la création et que, par l'application systématique de règles visant à produire un effet connu, la forme devient l'unique motif de l'art, il devient indifférent de savoir si le besoin à l'origine de la création est ou non un manque radical et un besoin de connaissance, au sens de Broch, c'est-à-dire une exigence éthique.

Le formalisme en art n'est qu'un domaine d'application du *kitsch*, qui menace aussi actes, institutions, paroles, articles scientifiques, etc. toutes choses susceptibles de tomber dans l'esthétisme ; comprenons le vide éthique i.e., le mal dans les valeurs.

Le Kitsch

Le *kitsch* est la catégorie phénoménologique de l'inauthenticité d'une valeur, soit dans son appréciation, soit dans sa création. Il y a *kitsch* toutes les fois qu'un objet est produit pour son effet et non pour sa nécessité intérieure. Toute création implique une visée éthique et une forme résultante, c'est-à-dire un moment éthique et un moment esthétique. L'ordre naturel de la création serait de faire du bon travail et non du beau travail, d'ordonner la création vers l'invention d'une forme pour un contenu. Le *kitsch* inverse cet ordre. Toute valeur est donc double : éthique et esthétique à la fois, aspiration éthique et résultat, exprimé et expression. Toute valeur authentique les fusionne dans un acte qui produit une forme pour une

44. *La tragédie de la culture*, Rivages, Marseille, 1989.

45. *Le mal dans les valeurs de l'art*, in *Création littéraire et connaissance*, opus cit., page 358.

exigence éthique, ce qui n'est possible que dans la sortie du cercle de la subjectivité radicale pour se distancer dans l'objet, se délivrer en lui.

Le *kitsch* se définit phénoménologiquement et axiologiquement en termes de systèmes de valeurs, mais les causes sociales et psychologiques du *kitsch* complètent cette définition. Au niveau de l'intentionnalité, il est esthétisation de la création ; au niveau axiologique, hétéronomie de la création et du système de l'art ; au niveau social, il est condition de pouvoir ; au niveau psychologique, condition de narcissisme. Mais la recherche de l'effet passe par l'imitation et la recomposition de l'art déjà existant, aussi le *kitsch* n'est qu'une forme particulière du dogmatisme qui définit le mal radical dans les valeurs de l'art. C'est sa définition métaphysique : il entrave le libre processus de réduction de l'angoisse par création et connaissance du moi. Le mal ou le dogmatisme ne fait qu'interrompre un moment l'invention perpétuelle des valeurs, pour tendre vers un inerte et un déjà accompli.

Le *kitsch* n'est pas seulement une catégorie esthétique. Si les meubles en faux bois et les horloges en matière plastique imitation bronze relèvent spontanément du mot en français, Broch en fait un concept éthique pour désigner une psychologie du faux investi par l'affectivité et les bons sentiments : "C'est le besoin de se regarder dans un miroir embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue"⁴⁶. Mais ce narcissisme a des origines dans la jouissance du faux. Un roman de Jean d'Ormesson, une symphonie de Tchaïkovsky, une œuvre de charité des femmes des grands patrons de l'industrie métallurgique anglaise, un tableau de Salvador Dali, un discours de réception à l'Institut, risquent sans cesse le *kitsch*. Je dis "risquent" car la réalité totale d'un produit humain est à la fois création et réception. On peut rendre intéressante une nullité avec un peu d'entraînement, car l'intelligence sauve l'échec de l'Art, comme tout échec sans doute. On peut retrouver Freud dans Dali et c'est normal. Le seul salut du *kitsch* est dans l'intellectualité. Et c'est logique, car le *kitsch* naît d'une composition rationaliste et intelligente de l'œuvre ; la présentation des toiles impressionnistes au musée d'Orsay à Paris qui substitue à la sensibilité esthétique une classification historique en est un exemple frappant.

Le *kitsch* ne produit pas forcément de mauvaises œuvres. Aux yeux de la majorité un film *kitsch* peut être impressionnant ; émouvant, intelligent, bien fait, ou beau, autant d'impressions qui peuvent recouvrir la puissance du faux. Le sentimentalisme et le rationalisme font de l'œuvre un miroir narcissique où successivement la sensibilité et l'intelligence jouent le jeu social de l'appartenance au milieu

46. Remarques à propos du *kitsch*, in *Création littéraire et connaissance*, opus cit., page 311.

de l'Art. La virtuosité dans la composition, celle du réalisme photographique d'un bras peint par Dali, l'illusionnisme géométrique d'un Vasarely, les trilles de Paganini au violon sont typiquement *kitsch*. Mais le beau est souvent la simple reconnaissance d'un effet d'art antérieurement étiqueté et perçu activement en tant qu'art jusqu'à la nausée dans le commerce des images du grand art. A cause de l'amplification d'effets, notre époque voit se développer et s'accuser l'opposition entre les œuvres de recomposition et les œuvres d'inspiration et tombe particulièrement sous le concept de *kitsch*.

Une œuvre comme le film *Cyrano de Bergerac* de Rathenau a connu un impressionnant succès, en partie parce que sa mise en scène procède par recomposition de tableaux de maîtres connus du grand public et que cela lui donne l'occasion de retrouver Rembrandt, Uccello, ou Vermeer (*La leçon de musique*). On peut se demander quelle est l'unité de cette recomposition esthétique au regard de la signification de l'œuvre. Certains répondront en exhibant l'impératif de tolérance du goût et le respect de la fonction de divertissement. Mais ce que l'on perd dans ce temps du divertissement est tout autre chose qu'une compréhension intellectuelle, c'est l'épreuve d'une réalité que nous sommes et que n'a pu révéler l'expérience de l'œuvre. A l'opposé, *Les ailes du désir* de Wim Wenders étendent l'inspiration d'un réalisateur et son expérience de l'amour à une vision du monde qui incarne l'infini du désir.

Notre époque a atteint, par les moyens de l'Art de masse comme le cinéma, la capacité de faire du vraiment vrai et du vraiment beau avec des équipes de psychologues et d'historiens de l'Art ; comme des équipes de spécialistes font aujourd'hui du vraiment sincère en politique.

Imitation, reprise des styles, c'est-à-dire éclectisme des styles, amalgames et addition de traits esthétiques reconnus, composition des indices irrécusables de la valeur, sont les procédés logiques du *kitsch*. C'est pourquoi l'examen scientifique d'un chef-œuvre (radiographie des toiles, analyse des couleurs et des vernis, enquête sur les procédés, accroissement de reconstitution de ces conditions) peut faire le jeu de l'artifice d'un produit *kitsch* en "l'enrichissant" pour produire une forme sans besoin éthique.

L'infini dans le fini

Les "transcendants" ou le vrai, le bien et le beau qui orientent nos valeurs sont des idées vides et infinies. Sous elles, se trouve la multiplicité de systèmes de

valeurs en concurrence dans les sociétés, puis tous les individus agissants, percevants et parlants qui vivent de ces valeurs multiples. Le moi lui-même comme centre axiologique produit et reçoit des valeurs. En un premier sens, tout système de valeur est menacé par un autre car chacun tend à s'imposer comme le seul valable.

Les idées des valeurs suprêmes sont des références infinies, délimitées de l'extérieur seulement. Les valeurs ultimes ne se définissent pas positivement, mais se délimitent plutôt négativement. Dans l'évolution indéfinie de l'histoire, ces valeurs s'accomplissent indéfiniment et toujours partiellement. C'est en ce double sens que les valeurs suprêmes sont dites infinies du point de vue de leur définition et de leur réalisation.

Le processus par lequel une valeur indéfinie est réduite par un acte qui pose dogmatiquement son contenu, appartient constitutivement au *kitsch* car partout où le Vrai et le Bien sont définis, il y a fraude. Littéralement, le caractère indéfinissable des valeurs ultimes garantit l'authenticité de l'effort sans fin pour les atteindre et leur pouvoir créateur. C'est pourquoi l'éthique de Broch est négative. Il ne s'agit jamais de définir une esthétique, ni les conditions de production de l'art à la façon de Kandinsky, mais de montrer comment l'inauthenticité surgit sur le terrain de l'Art.

Le rabaissement de l'infini dans le fini produit un dogmatisme dans les valeurs qui en tire une pathétisation utile, un support pour la persuasion. La réalisation artificielle d'un idéal produit un pathos essentiellement trompeur qui permet à Broch d'indiquer la pathétisation comme un des indices du *kitsch*.

La "pathétisation de l'infini dans le fini" est typique du romantisme. De même que Nietzsche critiquait *Parsifal* en le rattachant au catholicisme, Broch dénonce, dans *Les irresponsables*, l'illusion de Zacharias qui croit avoir trouvé l'infini dans le fini, le divin dans le terrestre, et s'expose aux déconvenues que raillait Nietzsche. En sanctifiant les valeurs terrestres et relatives (comme l'amour monogamique et le mariage) dans des formes pathétiques et d'autant plus bruyantes que creuses, le romantisme aboutit finalement à un nihilisme.

Dans *Remarques à propos du kitsch*, il note : "Et comme le terrestre le plus terre à terre est introduit de la façon la plus directe dans l'éternité et dans le royaume du triomphe remporté sur la mort, il règne ici une atmosphère de nécrophilie carrément indécente"⁴⁷. Mais c'est pour mieux sauvegarder des valeurs lointaines et platoniciennes devenues inaccessibles. "En quelle espèce d'art ou plus exactement en quelle création artificielle la vie *kitsch* essaie-t-elle de transformer la vie

47. Ibid, page 317.

humaine ? La réponse en est simple : en une œuvre d'art névrotique, c'est-à-dire une œuvre qui impose à la réalité une convention absolument irréaliste et qui l'y fait rentrer de force" 48.

De même que le kitsch n'est pas une catégorie esthétique mais éthique, il faut voir dans les analyses de l'essai de 1933, *Le mal dans les valeurs de l'art* une secrète tentative pour endiguer les sources de la logique nazie. Plus tard, l'utilisation du *kitsch* pour désigner le style des apparatchik des états totalitaires de l'est par Milan Kundera ne sera pas innocent.

L'exigence intérieure et l'ennemi du dehors

Un lecteur attentif de Kant sait que cette philosophie, sous sa rigueur et sa sécheresse apparente, aborde le thème de l'authenticité des attitudes éthiques comme des œuvres qui en résultent. Alors que toutes les morales acceptaient l'imitation, la *Critique* de Kant la refuse ; être déterminé à agir par imitation serait agir selon un autre que soi-même. La morale kantienne, faite d'impératifs immanents à la Raison pratique qui commandent sans condition l'universalité de la règle de l'action, exige que le principe de l'acte vienne de l'individu en son autonomie morale.

L'hétéronomie, condition de celui qui est resté astreint aux lois, aux modes, aux modèles, aux préjugés de sa position, est un risque permanent d'inauthenticité. De même qu'en éthique, en esthétique, l'œuvre du génie surgit de l'autonomie créatrice. Comme pour le Bien, Kant définit le Beau négativement du point de vue de la connaissance par concepts : il n'en peut être produit aucun concept, et aucune imitation aussi savante soit elle, ne peut produire le Beau qui nécessite le libre jeu de l'imagination. "Le génie est l'originalité exemplaire du sujet dans le libre usage de ses facultés de connaître. Aussi bien le produit d'un génie n'est-il pas à imiter (car en ce cas ce qui est génial dans l'œuvre et qui constitue l'âme de l'œuvre s'évanouirait), mais constitue un héritage exemplaire pour un autre génie, l'éveillant au sentiment de sa propre originalité et l'incitant à exercer sa propre indépendance vis-à-vis des règles de l'art" 49.

C'est en ce sens que Broch peut condamner l'hétéronomie d'un système de valeurs dans son essai sur *Le mal dans les valeurs de l'art* ; le mal est l'incursion dans le système des valeurs de l'Art de motifs extérieurs à lui. De façon pénétrante,

48. Ibid, page 323.

49. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49.

il voit que cela n'est possible que par la forme d'une œuvre, ce par quoi la liberté faite matière et forme dans l'œuvre d'art est disponible comme propriété.

Quelque part dans l'inachevé

Couché sur le pont du vaisseau qui le ramène à Rome, Virgile exige que l'on brûle *L'Énéide*, ce à quoi s'oppose Auguste pour la grandeur de l'empire. Quelle que soit sa forme, l'œuvre d'art "tombe" dans une matière qui trahit la vie créatrice qui l'a engendrée. Ce thème "simmélien" appliqué à la volonté de vie de l'artiste donne à l'iconoclastie sa portée métaphysique. Quelque soit la grandeur apparente d'une œuvre, la beauté tend vers l'arrêt d'une évolution intérieure. "Ce que j'ai écrit doit brûler au feu de la réalité", dit Virgile.

L'œuvre d'art, et toute valeur en général, est un passage entre l'acte et la forme résultante et autonome. Mais l'éthique est dans ce passage, elle est essentiellement jaillissement et création temporelle. Ce conflit ontologique est permanent puisque l'homme vit parmi le monde des objets.

Le désir chez Broch a complicité avec l'infini, et la mort avec l'achèvement. Détruire pour Virgile, c'est rendre à la vie la vie enclavée dans l'œuvre, de même que briser les règles était pour le Christ combattre la lettre pour vivifier.

Mais lorsqu'il s'agit de définir l'origine du *kitsch*, Broch le rapporte à la même cause que celle qui anime le désir de la valeur d'art : le besoin de réduire l'angoisse devant l'irrationnel. Mais Broch n'aligne-t-il pas trop facilement ici les valeurs esthétiques et éthiques sur les valeurs de connaissance qui tendent à maîtriser une représentation rationnelle du monde ?

Né de l'angoisse face à l'irrationnel, le dogmatisme artistique tend à supprimer aussi la nouveauté radicale et insituable en niant sa valeur par un renversement de l'ordre originel. L'œuvre *kitsch*, issue d'un désir de maîtriser l'irrationnel, est finalement une impasse ; elle devient simulacre de maîtrise et occultation de l'angoisse plutôt que domination de celle-ci : "Comme il n'est procédé à aucune formalisation nouvelle, comme l'irrationnel n'est pas éclairci, comme le cognitif demeure dans le fini, le tape à l'œil ne parvient jamais à abolir le temps et sa fuite devant la mort devient une expulsion du temps et un passe-temps"⁵⁰.

50. Remarques à propos du *kitsch* in *Création littéraire et connaissance*, opus cit., page 364.

La valeur comme lutte contre la mort

On a parfois peu généreusement comparé Broch à un Don Quichotte viennois défendant avec désespoir un platonisme dépassé au moyen de vieilles figures de style empruntées à Hegel. Malheureusement, ce n'est pas tant une nostalgie de l'être qui transparait chez lui qu'une nostalgie de la vie. La valeur est une lutte permanente contre la mort ; il ne s'agit pas de la mort biologique, mais de la mort métaphysique, de la fixité, de la négation de la durée bergsonienne qui donne son sens aux valeurs comme la valeur des valeurs.

L'expérience de la mort humaine n'est que la confrontation à la finitude d'un moi suspendu au-dessus du monde qui est tantôt un *cogito* cartésien, condition de l'Être, tantôt une vie parmi la vie, moi empirique dont la vie est condition première de l'Être. Cette double situation du moi engendre dans le système de Broch les deux grandes valeurs fondamentales que sont la connaissance et la vie.

La vie et sa liberté sont l'expression ultime de la solitude du moi qui est opposé radicalement au même et à la répétition. "Ainsi l'absolu de la valeur de vie lui aussi qui est opposé à l'absolu de la mort dépend de cette solitude, tout de même que cette solitude exerce toujours son action dans tous les actes où on pose cette valeur, y jette sa lueur et confère à toutes les œuvres créées ce caractère particulier d'autonomie par lequel le moi lui-même se singularise"⁵¹.

Le kitsch aujourd'hui

On peut dire que la philosophie des valeurs de Broch est une des moins citées en France, presque jamais lue, sauf par les spécialistes et connaisseurs de la culture de Weimar. On peut s'interroger sur ce sort typiquement français d'une œuvre, cependant traduite pour une grande partie, qui a influencé les ouvrages majeurs sur la culture viennoise de Jacques Le Rider, et de Schorske. Il est vrai que Broch fut à la fois écrivain et philosophe, et de plus apatride car il ne revint jamais en Autriche, deux facteurs de dispersion pour une œuvre. Le fait également que sa *Psychologie des masses* (*Massenwahntheorie*) ne soit pas traduite donne une vision partielle de sa pensée théorique tandis que son œuvre littéraire est intégralement traduite. Le

51. Ibid, page 336.

seul portrait complet de son œuvre disponible en France est une introduction de son amie Hanna Arendt aux essais réunis sous le titre : *Création littéraire et connaissance*.

L'accroissement de la diffusion de la culture signifie un galvaudage presque irréversible de son contenu. La dissolution du grand Art dans les pratiques touristiques et mercantiles accroît les clichés et usent l'attention parce que ceux qui en tirent profit dédaignent sa substance.

Le renforcement de la commercialisation et de la politisation, bref de l'instrumentalisation de la culture oblige à une résistance proportionnelle qui tend à la solitude du goût.

Même les analyses de la culture présentent le danger de transformer la vie des œuvres jaillies de la vie d'hommes en objets de sciences en les tuant par une neutralité d'analyse. Le savoir universitaire risque cela en négligeant l'appréciation éthique des œuvres au sein d'une chimie de la création littéraire. La confusion éthique de la compréhension rationnelle de l'art avec sa réception sensible en est au fond l'aboutissement logique.

Par réaction, se trouve l'idée compensatrice que l'œuvre n'est que l'empreinte d'une subjectivité et que n'importe quelle subjectivité constitue une valeur en soi en Art. Cette conséquence dialectique du positivisme engendre un relativisme dans les valeurs de l'art qui n'est pas moins critiquable, et qui est significatif de la disparition des repères dans les valeurs.

C'est en ce sens technique que l'œuvre a besoin de solitude. Lorsqu'un monde a accepté de faire de l'Art un moyen parmi d'autres pour des fins sociales, politiques, ou commerciales il édifie ses "arts" comme un vaste ensemble de décors autour d'un grand absent qui est l'inspiration. Un art de consommation par opposition à un art d'inspiration doit donc s'alimenter dans le connu et se donner les moyens de l'exploiter comme on exploite une rente viagère ou un fonds de commerce en location, mettre en œuvre des spécialistes du beau, des psychologues de l'émotion d'art, comme dans les grands studios internationaux.

Les meilleurs sont trahis par leurs œuvres qui demeurent et viennent orner les monuments officiels, les plus libres sont célébrés dans des messes culturelles et canonisés par des ministres, les plus insoumis sont analysés et notés à l'université, les plus secrets sont exhumés pour les badauds. Nul ne peut être certain de ne pas

Erratum.

page 33, dernière ligne, lire :

“Nul ne peut être certain de ne pas être volé après sa mort.”

L'expression artistique aujourd'hui¹

Si l'on a beaucoup commenté l'œuvre naïve qui a germé avec labeur hors de l'âme extravagante du facteur Cheval, c'est en fait divers que l'on a traité une entreprise dont la portée nous dépasse encore aujourd'hui. Inaperçu de tous et visiblement ignoré par les meilleurs critiques, il s'agit pourtant d'un ouvrage enfanté par un lecteur lucide de notre siècle, un artiste épris de symbolisme et de vérité, dévoué à une œuvre de toute une vie marquée par la douleur et l'urgence.

Nous savons que l'inconnue qui créa ce monument d'expression contemporaine est morte de vieillesse dans l'abandon le plus complet. De son passé intime nous ne connaissons presque rien, depuis trop longtemps la solitude était sa seule compagne. Il ne reste que l'état civil qui nous renseigne sur sa vie, et les éléments sont bien maigres. Claire Cauillade (née Pasquinelli) naquit en 1904 à Santa-Cruz (Californie, Etats-Unis d'Amérique), de parents originaires de Montecatini (Toscane, Italie). En 1908 elle s'installe en France, date à laquelle elle acquiert sa seconde nationalité. Elle se marie avec Hugo Cauillade en 1923 et met quatre enfants au monde ; Marie (1926), Diane (1931), François (1932), Ange (1941). L'aînée meurt très vite, et nous n'avons pas encore retrouvé ses trois autres enfants. À partir de 1962 Claire Cauillade vit d'une petite rente. Elle s'installe alors dans les murs qui lui appartiennent et entre lesquels l'œuvre sera jour après jour constituée.

La description la plus complète qui nous soit parvenue de la structure intime de l'œuvre, détruite peu après sa découverte dans l'aveuglement le plus total, est extraite du rapport effectué par Lorin Brunet, pour la maison *Plaisant & fils, Administrateur d'immeuble*. De ce rapport, nous retenons que : " (...) l'appartement situé au deuxième et dernier étage du numéro 105 du boulevard V. comprend une

1. Ce texte est constitué de deux encarts signés par le même auteur, publiés à six mois d'intervalle dans deux revues d'art - respectivement *NovArt* (1986, 9, pages 31-32) et *CAC-Cahiers d'Art Contemporain* (1987, 31, page 24). Nous les publions à nouveau tels quels, sous un titre unique, parce qu'ils forment une unité évidente, et constituent les premiers écrits sur le sujet. Il nous a semblé important, au regard des dérives qu'a occasionné depuis ce mode d'expression, de retourner aux sources. On pourra d'ailleurs remarquer l'évolution tout à fait significative entre les deux textes. Toutes les notes sont de nous. (Note de l'Éditeur)

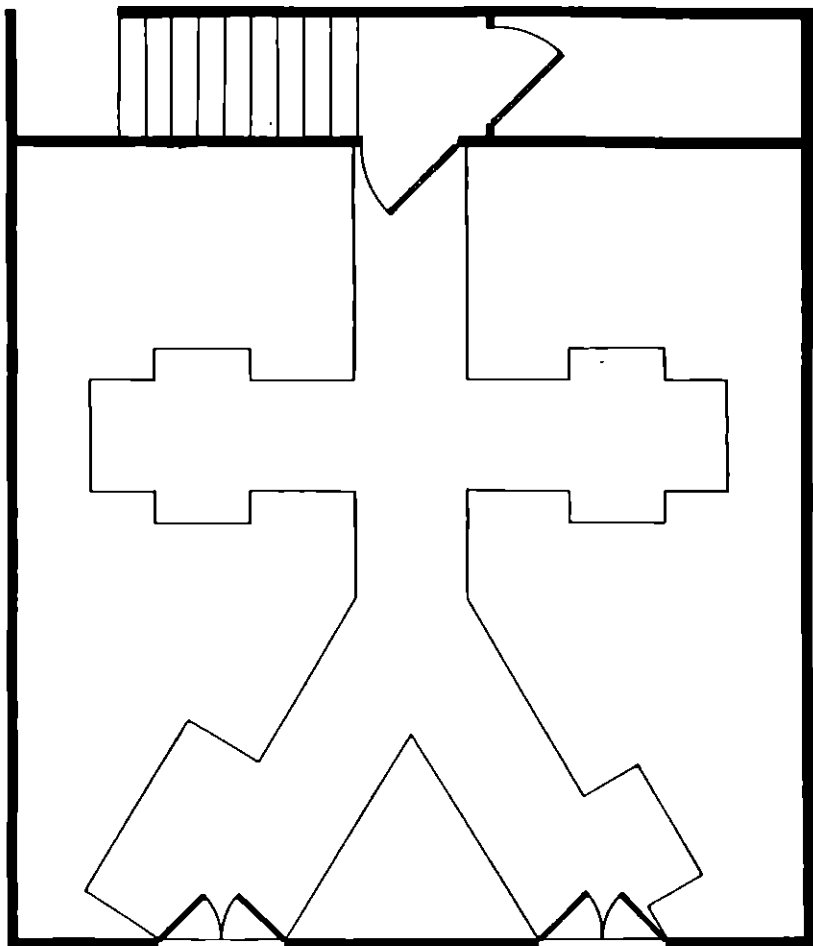
pièce s'ouvrant par deux fenêtres sur une cour intérieure, et une salle de bain-cabinet de toilette personnelle située sur le palier. La surface totale de l'appartement est de trente cinq mètres carrés ². Si les sanitaires ainsi que le palier sont intacts, on trouve derrière la porte d'entrée un couloir de la largeur et de la hauteur de celle-ci. Les murs de ce couloir sont composés d'un empilement compact et ordonné de sacs d'ordures ménagères agencés avec un souci évident de couleurs et de formes. A environ trois mètres de l'entrée, deux couloirs tout à fait semblables au premier se font face et s'ouvrent à angle droit. Ils donnent accès : à gauche, à un cul-de-sac qui s'arrête devant une table, une chaise et deux petites alcôves aménagées dans les murs latéraux ; à droite, à un autre cul-de-sac, au fond duquel on trouve un évier encastré, deux plaques de gaz et des alcôves semblables. Le couloir central continue jusqu'à une bifurcation en Y au fond de chaque branche de laquelle se trouvent les fenêtres. Un bureau et trois étagères sont encastrés dans le mur gauche au fond du couloir gauche, une chaise leur fait face. De la même façon, au fond à droite du couloir droit, une excavation basse ménage un lit étroit. Aucun système d'éclairage électrique n'est visible, l'eau courante fonctionne et les plaques de gaz sont en état de marche. En dehors de quelques ustensiles de cuisine, et des condiments élémentaires, des deux chaises et du matelas, des dossiers couvrant les étagères au dessus du bureau, l'appartement est vide et bien tenu (...) ³.

On le voit bien, cette description trop sommaire laisse dans l'ombre des détails importants. Ainsi, nous ne savons rien des "condiments élémentaires", des "dossiers couvrant les étagères au dessus du bureau", de l'ampleur exacte de ce "vide", comme de l'absence "d'éclairage électrique (...) visible" ; enfin, nous ne possédons aucune représentation précise de l'agencement des couleurs et des formes, ou du contenu des sacs d'ordures ménagères. Une seule certitude, l'état parfait de fonctionnement des lieux. Devons-nous pour autant nous interdire d'interpréter dès à présent une matière si riche en métaphores et en analogies ? Et devons-nous aussi faire taire notre sensibilité de créateur devant l'importance de la novation, devant ses conséquences pour l'art de demain ?

Toutefois, à ce stade de découverte, l'essentiel nous manquerait, si le second texte que nous possédons, un procès-verbal établi à partir du témoignage de Victor Réno de l'entreprise *NERI, Nettoyage & Réfection d'Intérieur*, ne nous livrait crûment l'envergure d'une œuvre de grand génie, tant par sa contemporanéité aigüe,

2. Remarquons dès à présent de quelle exiguité l'œuvre participe, pour nous interroger sur les limites que le créateur a données à son cadre d'expression, sur la valeur de celles-ci, et réfléchir sur ce qu'un tel choix implique en ce qui concerne la fixation des lois du genre.

3. On pourra se référer au schéma ci-contre que nous avons tracé selon les indications de ce rapport.



que par la richesse évidente de ses sources d'inspiration. Ainsi, on peut lire que : " (...) c'est lors de la réfection de l'appartement (...), presque entièrement rempli de sacs d'ordures ménagères, que mes deux ouvriers et moi-même ont trouvé, arrangées par couches régulièrement disposées, des liasses de sept billets de banque de coupure définie pour chaque couche. La surface de chaque couche est égale à celle de l'appartement, aux couloirs et divers aménagements près. L'épaisseur d'une couche varie entre vingt et trente centimètres. La valeur des coupures augmente en montant dans les couches, jusqu'à ce que la plus forte coupure soit atteinte, puis recommence à partir de la plus faible. Aucun argent n'a été trouvé ailleurs (...)" ⁴.

Si des détails cruciaux (comme par exemple les dates d'émission des billets, ou le nombre de coupures) manquent encore, pouvons-nous douter de la profondeur du message, et de sa signification ? de l'ampleur du projet, et de ses conséquences ? La synthèse entre les travaux de nos plus grands sémiologues, urbanistes et plasticiens a été réalisée. Une nouvelle forme d'expression artistique, grosse de sa contemporanéité, a été conçue ⁵.

* *
*

Le peu d'information que nous possédons sur les sources exactes de ce que certains appellent déjà *La Nouvelle Synthèse*, ne nous permet pas malgré tout, de douter des intentions de ce créateur - sur lequel d'ailleurs, rien de fondamental ne nous a été encore révélé. Mais l'œuvre seule importe, comme ne cesse de le répéter très justement Jean-Philippe Martin.

Comment douter en effet de la présence de Pier Paolo Pasolini, Umberto

4. On peut regretter que l'auteur traite avec autant de légèreté, d'une part l'incomplète minutie des descriptions de l'œuvre, et d'autre part l'indifférence et l'incompréhension qui ressortent visiblement des rapports de Lorin Brunet et Victor Réno. En effet, on est en droit de se demander si c'est pour mieux la faire oublier qu'il fait remarquer, à trois reprises "le peu d'information", l'absence de "détails importants", de "détails cruciaux", qui seuls, pourtant, peuvent servir à l'objectivité d'une étude nécessaire des lieux mêmes, préalable à tout travail d'interprétation.

5. On doit sans doute se référer, pour comprendre ce paragraphe un peu elliptique, aux concepts définis par Nicolas Castanier dans son œuvre maîtresse, *Le génie dans la contemporanéité* (Paris, Aubier, 1957) : "Toute création est une écriture, parce qu'elle est destinée à être lue. Ainsi, le créateur ne voit pas autant le monde qu'il l'écrit. (page 105) La contemporanéité contient la modernité pour l'oublier (...) et aujourd'hui, se priver d'une voix, c'est se priver de toutes. C'est pourquoi l'être génial, que je définis simplement par sa contemporanéité, est ce voyant, ce phare, ce mage, que d'autres ont défini avant moi." (page 341).

Eco et Federico Cannone - pour ne citer que les plus grands - à chacun des détours de cette œuvre.

C'est précisément dans le traitement de la matière première que l'on retrouve Federico Cannone. Il s'agit bien de la même recherche, avec ses techniques de retraitement des produits plastiques alimentaires récupérés. On pense en particulier à ses fontaines de sachets torsadés sur tubes P.V.C. et structures décombre, qui lui ont attribué une place de choix dans le monde de la sculpture monumentale.

Un tel labyrinthe ne peut faire référence qu'à la réécriture de l'œuvre de Borges par un lecteur plus attaché à ce monde sub lunaire. Seule une lecture fidèle d'Umberto Eco peut être à la source de ce labyrinthe d'ordures ménagères qui ne relie qu'une cuisine et une salle à manger à un bureau et une chambre. Labyrinthe à une seule alternative. Lieu dont on ne peut s'échapper car jamais l'on ne s'y perd. Labyrinthe construit de notre quotidienneté. Lieu d'accumulation des produits de notre défécation extra-digestive. Pour retrouver encore le modèle entomologiste de l'insecte qui stocke tout au long de sa courte vie les produits de sa digestion, et meurt ainsi dans l'état le plus parfait d'intégralité biologique.

Enfin, l'écriture pasolinienne s'impose pour une analyse de ce mélange de l'ordure et de l'argent agencés selon l'ordonnance chrétienne. Manger, dormir et travailler n'échappent plus, dès lors, au contact permanent des deux pôles, effectivement imbriqués ici, de notre sociabilité. La structure est indiscutable, l'ordure ne peut jamais être confondue avec la souille et n'interfère jamais avec la relation à l'altérité - on se souvient que les sanitaires ainsi que le palier sont intacts, que l'appartement est bien tenu, enfin que l'eau et le gaz fonctionnent. Enfin, si l'absence d'éclairage électrique implique un retour matériel à une temporalité nycthémeraie solaire, elle doit essentiellement être comprise, à un niveau spirituel, comme le rejet d'une artificialité de la lumière.

La Nouvelle Synthèse réalise sans fard, et dans le cadre de la plus stricte quotidienneté, les conditions de l'élaboration artistique de toute notre existence contemporaine.

L'éthique du rire dans le théâtre de Ionesco

"Lorsque je me réveille à moi-même et au monde et que je prends ou que je reprends conscience soudainement que je suis, que j'existe, qu'il y a quelque chose qui m'entoure, des sortes de choses, une sorte de monde et que tout m'apparaît insolite, incompréhensible, et que m'envahit l'étonnement d'être, je plonge dans cet étonnement. L'univers me paraît alors infiniment étrange, étrange et étranger. A ce moment, je le contemple, avec un mélange d'angoisse et d'euphorie ; à l'écart de l'univers, comme placé à une certaine distance, hors de lui ; je regarde et je vois des images, des êtres qui se meuvent, dans un temps sans temps, dans un espace sans espace, émettant des sons qui sont une sorte de langage que je ne comprends plus, que je n'enregistre plus. De cet état d'esprit que je sens être le plus fondamentalement mien naît dans l'insolite, tantôt un sentiment de la dérision de tout, de comique, tantôt un sentiment déchirant, de l'extrême fragilité, précarité du monde, comme si tout cela était et n'était pas à la fois entre l'être et le non-être." (Notes et contre-notes).

Avec Ionesco est né, sur la scène européenne, un rire nouveau qui résonne sur des gouffres d'angoisse. En 1950, dans ses premières pièces, *La Cantatrice chauve*, *La Leçon*, *Jacques ou la Soumission*, Ionesco apparaît comme un héritier du Surréalisme, par sa fantaisie verbale, par le goût qu'il manifeste pour des formes étranges, femme à trois visages, homme sans tête. La gravité des sujets qu'il aborde, montrant dans *La Cantatrice chauve* que le langage est absurde, dans *La Leçon* que le savoir est dangereux, dans *Jacques* que la famille est mortifère, donne toutefois à ces premières œuvres plus de profondeur qu'aux pièces surréalistes. La violence de ces farces qui tourment mal, qui se terminent par la dispute générale dans *La Cantatrice chauve*, par le meurtre dans *La Leçon*, par l'anéantissement du héros dans *Jacques*, introduit des éléments tragiques qui coexistent en permanence avec le comique et le rendent effrayant. Une nouvelle forme de comique apparaît alors au théâtre, héritée en partie de l'univers kafkaïen, où l'étrange crée un burlesque inquiétant. C'est pour accentuer le contraste entre les éléments tragiques et comiques que Ionesco conseille parfois aux acteurs de jouer à contre-texte:

"Pousser le burlesque à son extrême limite. Là, un léger coup de pouce, un glissement imperceptible et l'on se retrouve dans le tragique. C'est un tour de prestidigitation. Le passage du burlesque au tragique doit se faire sans que le public s'en aperçoive. Les acteurs non plus peut-être, ou à peine. Changement d'éclairage. C'est ce que j'ai essayé dans La Leçon. Sur un texte burlesque, un jeu dramatique. Sur un texte dramatique, un jeu burlesque." (Notes et contre- notes)

Ionesco met alors en scène des personnages farcesques, caricaturaux dans leur langage, dans leur corps, qu'il saisit de l'extérieur, et qui ne suscitent, chez le spectateur, aucune pitié.

"Dans La Cantatrice chauve, qu'est-ce que je fais ? Je me mets à l'écart du monde pour mieux voir son mouvement; je me distancie et je regarde les gens et tout ce qu'ils font paraît étonnant, ridicule, insensé." (Entre La Vie et le rêve)

Ces premières œuvres possèdent peu de traits autobiographiques. On ne peut relever, dans *La Cantatrice*, que l'allusion à la visite d'un Roumain. Toutefois, avec *Jacques*, une évolution s'amorce. Ionesco prête à son personnage sa propre quête mystique, son désir d'échapper à la matière. Aussi, pour la première fois dans son œuvre, le personnage central apparaît-il profondément différent des autres. On passe, avec *Jacques*, du comique grinçant, qui était celui de *La Cantatrice chauve* et de *La Leçon*, à un rire dans lequel surgissent de brefs instants d'émotion. Le héros, quoique grotesque, devient attachant. De plus en plus, les éléments autobiographiques vont introduire, dans les œuvres ultérieures, lyrisme et émotion, et donner au personnage farcesque une dimension pathétique si bien que le spectateur sera partagé à tout instant entre le rire et l'identification.

Si, dans ses toutes premières farces, Ionesco met en scène, sous un mode burlesque, des personnages que le langage, dans son dérèglement insensé, divise et tue, ceux qu'il crée aussitôt après, dès *Les Chaises*, sont écrasés par la prolifération de la matière. L'espace, déréglé et chaotique, devient labyrinthe. Grand lecteur de Kafka et de Borgès, fasciné également par les labyrinthes picturaux de Chirico, Ionesco fait de l'espace un lieu hostile, une force persécutoire où l'être se perd. Dans la quête spiritualiste qu'il a menée toute sa vie durant, il a recherché désespérément la voie qui mène à la divinité, désireux de ressusciter en lui une expérience d'extase mystique connue jadis. Le sentiment de plénitude devant l'harmonie du monde qui fut le sien dans l'enfance, pendant la période heureuse passée à La Chapelle Anthenaise, il le retrouva au seuil de l'âge adulte,

dans un moment d'extase où, léger et aérien, il eut l'impression d'être brusquement plongé au cœur d'un monde illuminé :

*"J'avais environ dix-sept ou dix-huit ans, - confia-t-il lors des entretiens qu'il eut avec Yves Bonnefoy, et qui furent retranscrits dans *Entre La Vie et le rêve - J'étais dans une ville de province. C'était en juin, vers midi. Je me promenais dans une des rues de cette ville très tranquille. Tout d'un coup j'ai eu l'impression que le monde à la fois s'éloignait et se rapprochait, ou plutôt que le monde s'était éloigné de moi, que j'étais dans un autre monde plus mien que l'ancien, infiniment plus lumineux: les chiens dans les cours aboyaient à mon passage près des clôtures, mais les aboiements étaient devenus subitement comme mélodieux, ou bien assourdis, comme ouais ; il me semblait que le ciel était devenu extrêmement dense, que la lumière était presque palpable, que les maisons avaient un éclat jamais vu, un éclat inhabituel, vraiment libéré de l'habitude. C'est très difficile à définir ; ce qui est plus facile à dire, peut-être, c'est que j'ai senti une joie énorme, j'ai eu le sentiment que j'avais compris quelque chose de fondamental."**

De cette expérience de lumière, Ionesco dira, plus tard, dans *Antidotes*, que "c'était un satori", comparant ainsi la sensation éprouvée à l'état d'illumination auquel accèdent certains mystiques orientaux. Toute sa vie durant, il essaiera, par l'écriture, de retrouver cet instant privilégié qu'Eliade interprète comme une hiérophanie, acte par lequel le sacré fait irruption dans le réel. Parvenu à la fin de sa vie, il tente vainement de retrouver cette lumière par la peinture.

La hantise de Ionesco de s'engluer dans la matière, la peur de perdre sa légèreté première, en s'éloignant à tout jamais du paradis de l'enfance, il la porte à la scène à travers ces objets qui prolifèrent selon un processus que rien ne peut arrêter. Ses personnages qui s'enferment, sont en butte à un univers qu'ils tentent désespérément d'organiser. Les objets s'accumulent dangereusement, jusqu'au moment où ils encombrant tout l'espace et où il n'est plus de place pour l'être. Le dispositif scénique fonctionne comme une souricière qui lentement se referme. Lorsque l'espace est trop plein, quand il est prêt d'éclater, il faut inexorablement que le personnage débarrasse la scène. Les Vieux, dans *Les Chaises*, le héros du *Nouveau Locataire* n'ont qu'une issue, le suicide. Amédée, dans la pièce qui porte son nom, s'envole, sans se défaire pour autant de la matière qu'il traîne après lui. Dans une lutte fatale, les objets aliènent l'être jusqu'à l'étouffer, la matière emprisonne l'âme et la tue. L'espace, où s'inscrit l'angoisse, figurée par cette accumulation d'objets, apparaît ainsi comme le lieu de projection de la psyché du personnage.

L'écriture scénique de Ionesco se modifie avec l'apparition de Bérenger. Le retour cyclique du personnage dans *Tueur sans gages*, *Rhinocéros*, *Piéton de l'air*, *Le Roi se meurt*, en fait le héros de prédilection de l'artiste qui lui prête ses propres interrogations métaphysiques. Bérenger, dans chacun des volets de cette tétralogie, rencontre sur son chemin le mal, qu'il tente d'abord d'ignorer. Tel Candide chassé du paradis terrestre, il découvre avec épouvante que le monde est régi par des forces sataniques. Cette "cité radieuse", qu'il recherche depuis l'enfance, il s'aperçoit, lorsqu'il croit l'avoir retrouvée, dans *Tueur sans gages*, qu'elle n'est qu'un enfer. Le mal, c'est d'abord le Tueur, tout droit sorti de l'univers de Cioran, archange déchu, assoiffé de haine, qui veut détruire le monde et le plonger dans les ténèbres. Mais Bérenger s'aperçoit ensuite, dans *Rhinocéros*, qu'il règne partout dans la cité où l'autre prend soudain le visage du monstre. C'est l'homme qui est porteur de mal. Lorsque, devenu "piéton de l'air", Bérenger espère trouver, en s'élevant, un asile de pureté, l'ascension se solde par l'amère retombée. Il s'est aventuré dans des cieux infernaux. Bérenger désormais a perdu toutes ses illusions. Si les trois premières pièces consacrées au cycle de Bérenger, *Tueur sans gages*, *Rhinocéros*, *Piéton de l'air*, s'ouvraient sur une vision d'espoir, avec le même tableau inaugural d'une ville ou d'une campagne lumineuse, l'atmosphère, dans *Le Roi se meurt*, est sombre d'emblée. Bérenger sait que le mal est en nous, que ce mal c'est la mort. Ionesco a toujours lié les deux dimensions du mal, ontologique et morale. La mort, c'est le mal existentiel. Mais les hommes, qui passent leur temps à s'entretuer, ont ajouté, à cette fatalité, d'autres fléaux. Le rire se fait rare dans ces pièces où la distance entre l'auteur et son personnage s'amenuise, où le pathétique, présent en permanence dans le discours de Bérenger, l'arrête dès qu'il jaillit. Pitoyable, Bérenger ne prête à rire qu'à de brefs moments où il est saisi dans une attitude qui le met en porte-à-faux par rapport aux autres. Le personnage ionescien, qui questionne les dieux et les morts, a pris une dimension épique. Comme dans toute trajectoire initiatique, Bérenger subit de multiples épreuves : rencontre avec les monstres, entrée aux enfers, ascension. Les pièces où apparaît Bérenger ont valeur de mythe, au sens où l'entend Lévi-Strauss, c'est-à-dire d'instrument qui permet de médiatiser une problématique insoluble, ici celle du mal dans la création. Mais ce mythe, loin d'ébaucher une réponse à l'inquiétante question, frôle le vide et la mort à tout instant.

Avec *Ce Formidable Bordel*, on assiste à l'intrusion croissante des éléments autobiographiques. La pièce projette rétrospectivement un éclairage nouveau sur les œuvres antérieures. Le sentiment de la vanité de toutes choses est identique à celui qui s'exprime dans *Les Chaises*, mais le mouvement scénique s'est inversé. *Les Chaises*, *Amédée*, *Le Nouveau Locataire*, sont des pièces construites selon la même dynamique. Le plateau, vide ou presque au lever du rideau, se remplit, dans

un phénomène de prolifération irrépressible, jusqu'au moment où, la place manquant, le personnage meurt, étouffé par l'excès de matière, sauf s'il parvient à s'envoler comme Amédée. Ici, nous voyons un homme s'enfermer, renoncer peu à peu à tous ses désirs : la chambre se vide lentement, jusqu'au moment où, ses murs même ayant disparu, elle n'existe plus. C'est grâce à ce vide que le miracle s'opère et que le Personnage accède à l'être. Ce mouvement était amorcé dans *Le Roi se meurt* où les renoncements successifs, où l'évanouissement progressif du monde extérieur, permettaient à Bérenger d'aller au devant de la mort presque apaisé, mais ce n'était pas sans révolte de sa part, ce n'était pas non plus sans aide. Ici le vide vers lequel le Personnage s'avance seul, lui confère la possibilité de reconnaître l'irruption du sacré. Le Personnage, illuminé par la vision d'un arbre, regarde vers le haut, en riant aux éclats :

"Ah! coquin! va! Coquin!... J'aurais dû m'en apercevoir depuis longtemps. Quelle farce! C'est ahurissant! Quelle blague!... Quel formidable bordel!"

Ce final évoque l'épreuve du *koan*, au cours de laquelle le maître zen donne au jeune moine un problème insoluble sur lequel il médite longtemps, jusqu'au moment où il éclate de rire. Une révélation se produit alors, d'un ordre supérieur, où le sérieux n'a plus cours. La Manifestation, au sens orthodoxe du terme, refusée aux protagonistes des *Chaises*, est accordée au héros de *Ce Formidable Bordel*. Les deux Vieux dans *Les Chaises* ont attendu vainement ce contact avec le sacré. Le seul souvenir qu'ils conservent, malgré l'amnésie qui les frappe, c'est que "la cité de lumière" leur a toujours été fermée:

"LE VIEUX : Il y avait un sentier qui conduisait à une petite place ; au milieu une église de village. Où était ce village ? (...) Ce lieu s'appelait, je crois, Paris... C'était la cité de lumière. (...) Alors, on arriva près d'une grande grille. On était tout mouillés, glacés jusqu'aux os, depuis des heures, des jours, des nuits, des semaines (...). Dans la pluie (...) il y a de ça quatre-vingts ans... Ils ne nous ont pas permis d'entrer... Ils auraient pu au moins ouvrir la porte du jardin."

Le comique de Ionesco, qui intégra, au fil du temps, de plus en plus d'éléments pathétiques, offre toute une gamme de rires. L'intrusion de traits autobiographiques, la présence grandissante du matériel onirique, modifia très vite le ton farcesque des premières pièces, ajoutant au comique grinçant de *La*

Cantatrice chauve ou de *La Leçon* "une inquiétante étrangeté". Le recours au fantastique vint, dans certaines œuvres comme *Amédée*, rendre sensible l'opacité d'un monde que nous ne percevons que diffracté par nos sens, fallacieux. Si l'auteur contemplait ses premiers personnages d'un œil extérieur, la perspective changea peu à peu. L'apparition, avec Bérenger, d'un porte-parole, signant la présence grandissante de l'auteur dans sa création, infléchit le ton, accentuant les éléments pathétiques. Dans les dernières œuvres dramatiques, écrites de 1973 à 1980, *L'Homme aux valises* notamment et *Voyage chez les morts*, les éléments comiques ont disparu, faisant place à un onirisme débridé. Les souvenirs autobiographiques semblent devenus d'autant plus obsédants que l'éloignement temporel les frappe d'irréalité pour l'artiste. L'auteur s'installe davantage encore au cœur de son œuvre. La force de ce comique déroutant, c'est qu'il est chargé de questions métaphysiques. Ce théâtre de l'après-guerre, ancrant fantasmes personnels et questions existentielles dans la problématique du XX^{ème} siècle, crie l'éternelle révolte de l'homme devant le mal et la mort, comme l'épouvante face à toutes les formes de barbarie qu'a follement machinées le XX^{ème} siècle. C'est par le biais du burlesque que Ionesco nous communique son angoisse face à un monde où tout n'est que "bruit et fureur", où disputes privées et catastrophes cosmiques apparaissent comme les deux faces du satanisme. Le rire est l'expression d'un étonnement permanent devant un monde incompréhensible. Cette œuvre est attente de la Manifestation, au sens où l'entendent les orthodoxes, recherche de la parole libératrice qui seule pourrait guérir, quête de la lumière mystique, jadis fugitivement entrevue. Mais le chaos règne au sein d'un langage disloqué qui ne peut que blesser. Le rire masque l'épouvante de l'être devant un tel constat. Le désordre convertit également l'espace en un labyrinthe vertigineux et sombre où l'être s'enlise, anéanti par une matière dont rien ne peut arrêter la prolifération. Parole perdue, espace ténébreux, telles sont les deux sources du rire et de l'angoisse dans le théâtre de Ionesco. Quelques brèves épiphanies illuminent pourtant les dernières œuvres. Les personnages qui en sont habités apparaissent plus vivants que ceux des premières pièces qui s'achèvent dans la nuit, comme *La Cantatrice chauve* ou *Le Nouveau Locataire*. Ces êtres fantomatiques préfigurent, dans leur stéréotypie verbale comme dans leurs gestes figés, les ombres de Handke ou celles de Tadeusz Kantor. Lorsque la lumière irradie cette œuvre sombre, elle empreint de mysticisme le discours de quelques personnages de prédilection de l'artiste.

Entretien avec Michel Henry

Michel Henry, auteur d'ouvrages sur Marx, sur la psychanalyse et sur la phénoménologie, a publié récemment *La barbarie et Voir l'invisible*, son essai sur Kandinsky ; deux livres sur l'éthique de la subjectivité et l'expression de la Vie, dont il s'est fait le défenseur passionné contre toutes les formes d'objectivation qui les menace.

Ses deux derniers livres, *Phénoménologie matérielle* et *Du communisme au capitalisme* approfondissent d'une part les bases d'une méthode phénoménologique qui lui est propre et les fondements d'une éthique de la communauté fondée sur l'intersubjectivité de la Vie, et d'autre part, renvoient dos à dos les systèmes capitalistes et communistes dans leur négation de l'individu.

Je désirais l'interroger sur la place de l'éthique et de l'expression dans cette nouvelle perspective, en retraçant le parcours d'une œuvre encore mal acceptée. En effet, un silence entourait ces deux livres, comme si personne ne s'était senti concerné. Michel Henry prend le contrepied de la tradition des philosophies de la conscience en fondant son éthique sur l'affection originelle de la Vie par elle-même dans la subjectivité matérielle, et non sur une activité consciente de la raison.

Un vent de neige traversait les feuillages des arbres centenaires du parc botanique où Michel Henry avait choisi de nous emmener pour cet entretien. J'étais heureux de revoir l'auteur de *La barbarie*, de retrouver égale sa délicatesse de pensée, son entrain, dans la perspective de discuter de ses nouveaux ouvrages. Des palmiers, des cèdres et des fontaines couvertes de mousses suivaient les allées ancestrales. Nous passâmes le long des verrières et des plantations quelque peu délaissées dont il remarquait la croissance capricieuse contrastant avec la rigueur de l'architecture du Grand Siècle.

AGONE. *Votre situation philosophique dans la phénoménologie est très originale, mais aussi très solitaire. À part Bergson et Georg Simmel, Kandinsky et le dernier Husserl, que vous citez essentiellement, la phénoménologie matérielle court le risque de se voir opposer la tradition occidentale du logos tout entière depuis les Grecs.*

Comment vivez-vous cette solitude intellectuelle ? N'y a-t-il pas une extrême difficulté à prendre le contrepied d'une tradition intentionnelle de la conscience ?

Michel Henry. Vous avez raison. Je dirais que cette solitude, je l'ai vécue, sans y prêter trop d'attention, plutôt comme un milieu où je respirais naturellement, parce que cette solitude a été la condition de mon travail de recherche. Une solitude qui est aujourd'hui beaucoup moins grande ; de façon étrange, depuis deux ou trois ans, elle se lézarde au moment même où, dans la phénoménologie, le poids de Heidegger s'amenuise, où la contestation se dessine chez des heideggerriens eux-mêmes, tandis que l'on assiste à un retour critique de Husserl. C'est pourquoi je crois que beaucoup de jeunes phénoménologues se tournent vers ma pensée comme vers une critique de ces très grandes phénoménologies. Car j'ai toujours pris, tout en admirant sans réserve ces illustres penseurs, une position critique, qui s'est élaborée peu à peu, et aujourd'hui, rencontre un grand écho.

AGONE. *Vous avez défendu, dans votre article Phénoménologie hylétique et phénoménologie matérielle, une orientation de la phénoménologie qu'Husserl n'aurait pas suivie, mais qui aurait presque été plus authentique que celle qu'il a suivie.*

Michel Henry. En fait, qui était potentiellement contenue dans ses premiers travaux et dont on a retrouvé de nombreuses traces dans certains inédits. Ce qui est remarquable, c'est que cet article m'a été demandé par la jeune revue *Philosophie*, que dirige Didier Frank, qui m'avait posé une série de questions au moment où elle me consacrait un numéro spécial. Je n'ai choisi qu'une question, qui était formulée ainsi : "Comment situez-vous votre phénoménologie, que vous appelez maintenant 'matérielle', par rapport à la phénoménologie hylétique de Husserl ?" C'était une question qui m'obligeait à retourner à Husserl, et à mieux mesurer et préciser ma différence. C'est là que j'ai réexposé cette phénoménologie de l'immanence radicale, qui prétend trouver un apparaître, une phénoménalité, avant

l'intentionnalité, avant toute relation au monde et toute *ekstase*.

C'est cette pensée là qui a été au cœur de toute mon œuvre, de toutes mes recherches, que ce soit en histoire de la philosophie, sur le corps (et donc sur Marx), ou bien sur le *cogito* de Descartes, donc sur toute la tradition philosophique et finalement sur l'art, et demain sur l'éthique.

Il s'agit d'une phénoménologie qui accepte les thèses fondamentales de la phénoménologie, c'est-à-dire que l'essentiel est l'apparaître, et que l'être ne peut être compris qu'à partir de lui. C'est la différence essentielle qui commence à être perçue aujourd'hui ; l'apparaître de la phénoménologie n'est qu'une sorte de secteur limité, et l'attention exclusivement portée à cet apparaître, qui est celui de l'intentionnalité, de l'*ekstase* ou du monde, a occulté complètement un apparaître beaucoup plus fondamental, qui est le véritable fondement de l'être propre et que j'appelle aujourd'hui la Vie - transcendantale bien sûr, et non pas biologique. Une Vie qui, dans son apparaître même est d'une toute autre sorte, et qui oblige à reposer tous les problèmes, celui du corps, et par conséquent, celui du travail, de la vie active ; à reposer le problème de la conscience, en voyant dans l'affectivité - comprise comme une révélation originelle, comme l'essence même de la Vie - quelque chose de beaucoup plus fondamental, et qui est à l'œuvre partout, notamment dans les relations avec autrui. Un problème que je vais essayer de creuser maintenant.

AGONE. Précisément, dans cet article, ce qui semblait intéressant, c'est que vous abordiez la question du temps. Le reproche, presque essentiel, que vous faisiez à Husserl, est de n'avoir pas su penser le temps dans les Leçons sur la conscience intime du temps.

Michel Henry. Ces leçons, éditées par Edith Stein, forment un texte admirable. Husserl a apporté à la philosophie moderne un thème de réflexion sans fin. Mais si l'on y réfléchit, on s'aperçoit qu'un problème aussi important que celui du temps est lui-même pensé à la lumière d'une conception traditionnelle de la phénoménalité, non seulement chez Husserl mais aussi chez Heidegger, et qu'au fond, le temps compris comme l'horizon du monde, c'est encore une fois l'*ekstase*. Un temps, qui est le fondement de la phénoménalité, comme il l'est d'ailleurs chez Kant. Par conséquent, sur un problème aussi essentiel, ce sont des présupposés qui viennent de très loin - peut-être de la Grèce - qui concernent l'idée que nous nous faisons de la phénoménalité, qui ont dirigé la recherche et les conceptions les plus modernes de la phénoménologie. Ce qui est très difficile - et que j'ai simplement indiqué mais non traité pour soi-même - ce serait une conception d'un temps non-*ekstasique*, qui nous oblige à retourner à la Vie, comprise comme une sorte d'omniprésence à soi-

même, qui tout en changeant, ne se sépare jamais de soi. De sorte que cette coupure que l'on voit depuis toujours dans la conception du temps, et qui est reprise par la pensée moderne, n'existe plus.

A aucun moment, l'homme ne peut être séparé de soi ; ce qui serait absurde car il ne bascule pas à chaque instant dans le néant pour renaître mystérieusement ; thèse qui est en fait celle de Husserl, et qui en fait le caractère fascinant.

Il y a une auto-omniprésence de la Vie qui se modifie constamment, mais, et c'est là son mystère, de telle façon qu'elle ne se quitte jamais ; ce qui est absolument fantastique. Il y a là une nouvelle pensée du temps à creuser. Je n'y ai fait que quelques allusions, mais cela désigne une pensée d'un temps *non-ekstatique*, c'est-à-dire une pensée dans laquelle le temps est toujours réel, où il n'y a jamais une partie de moi-même qui est une irréalité passée ou à venir. Ce qui serait d'ailleurs totalement absurde, comme s'il y avait en moi des fragments d'irréalité à côté d'un noyau de réalité, qui devient insaisissable, et qui rongé par le passé et l'avenir, devient une sorte de limite idéale ; ainsi, je serais réduit à une limite idéale.

Alors, penser un temps de la plénitude, un temps où la Vie est tout entière là, c'est une véritable tâche, et je n'ai fait que l'esquisser. Mais comprendre que c'est là au fond la vérité de ma vie, de notre vie, et que pour cela, il faut remettre en question même des conceptions aussi profondes que celles de Husserl ou de Heidegger sur le temps, je crois que c'est une avancée phénoménologique décisive.

AGONE. Finalement, l'ontologie que vous défendez est une ontologie du plein.

Michel Henry. C'est cela, parce que la Vie ne connaît pas de faille. Ce qui est en totale opposition avec la pensée moderne. Déjà, c'est Sartre qui recueillait les héritages de Hegel et de Heidegger. Mais, toutes ces thèses invraisemblables - qui ont eut un grand succès -, comme l'idée que je ne suis pas ce que je suis, comme si j'étais vraiment un garçon de café qui mime le jeu du garçon de café pendant toute sa vie, proviennent de là. Je crois qu'au fond, c'est une formulation psychologique et impropre de la grande thèse heideggérienne, qui a installé le néant au cœur de l'être. La Vie n'est pas cela, la Vie est le contraire de cela, la Vie est cette espèce de plénitude dont vous parlez. J'en suis de plus en plus convaincu.

AGONE. Lorsque vous avez publié cet article, il y avait dans le même numéro des articles sur votre pensée, sur votre rapport à la musique, votre parcours philosophique.

Michel Henry. Ces articles montraient très clairement que je n'étais pas encore

compris. Il s'agissait souvent d'articles très intéressants, mais il y avait un heideggérien, Michel Haar, qui soutenait une position ambiguë. Il affirmait que l'affect est décisif, mais en même temps, parce que ce n'était pas heideggérien, ce n'était pas recevable. De plus, la Vie dont je parle n'est pas la vie biologique, ce qu'il n'a pas compris. Mais maintenant les choses ont bougé.

AGONE. Si ma mémoire est bonne, il avait certaines incompréhensions, notamment sur la question de l'affect. Michel Haar disait que naturellement l'affect est décisif, qu'il y a bien un substrat antérieur à toute intentionnalité qui concentre toute l'énergie des affects. Il était aussi d'accord sur le fait que cela pouvait constituer une base absolue, indubitable, et certainement la base d'une axiologie. Mais l'on vous fait souvent le reproche que ce résidu absolu de la conscience est muet. Vous parlez souvent de l'affectivité en elle-même, comme d'une auto-affectation du vivant par lui-même qui posséderait une essence qu'il faut lire ; vous dites dans La barbarie : "qui exprime les lois de la vie". On peut se poser la question : comment dériver à partir de cette essence de la Vie une éthique, une esthétique, et une axiologie ? Cette essence n'est-elle pas muette ?

Ensuite, plus une question qu'une objection : quelle est la place du langage dans votre philosophie ? Dans votre dernier livre, Du communisme au capitalisme, on peut lire : "peut-être que toute pensée est un meurtre". On peut donc se demander si cette voie que vous avez pris, si singulière dans la tradition, ne vous conduira pas plus tard à une critique du langage, du rapport de la pensée et du langage, peut-être à une doctrine du silence.

Michel Henry. Vous avez dit beaucoup de choses. Il est certain qu'il y a cette question du langage ; c'est une objection qui n'était pas formulée, je crois, dans ce numéro, mais qui avait été faite à plusieurs reprises à *L'essence de la manifestation*. Si la Vie est invisible, et si elle est ce silence, (je me réfèrais notamment à Maître Eckhart, qui a joué et qui joue toujours un très grand rôle dans ma pensée - à vrai dire, c'est le seul philosophe qui m'apprend encore quelque chose), alors comment puis-je en parler ? Comment puis-je faire une phénoménologie de l'affectivité, c'est-à-dire une phénoménologie de l'invisible ? Or, dans *Phénoménologie matérielle*, qui sert de point de départ à cet entretien, la seconde étude qui s'intitule *La méthode phénoménologique* est précisément la réponse que j'ai proposée à cette objection. J'ai montré comment, en dépit de cette subjectivité muette qui en elle-même s'auto-affecte là où elle s'éprouve, ignore la distance d'un monde, ignore la lumière, ignore au fond le *logos* grec qui trouve un fondement phénoménologique dans la lumière du monde, dans le *phainomenon*.

Comment pouvait-on cependant en parler ? Ma réponse est double ; de façon paradoxale, je justifie ma thèse de la difficulté à parler de la Vie, en me référant justement à Husserl, et en montrant qu'inconsciemment il en vient à cette même difficulté, que toute sa méthode phénoménologique avait peut-être pour but de tourner. Et qu'il n'a pu la tourner qu'en substituant à cette Vie, qu'on ne peut pas voir, et pour laquelle la méthode de l'évidence est une faillite et un échec, un meurtre, en substituant à cette Vie telle qu'on la vit, son essence, c'est-à-dire, une essence idéale. Il y a dans cette substitution, dans l'eidétisme husserlien, la preuve de la vérité de mes thèses.

Mais encore, comment peut-on avoir formé l'essence idéale de cette Vie ? Ma seconde réponse, qui confirme toutes mes thèses, est que le savoir qui va être représenté dans l'essence idéale de la pensée, et dans des essences plus particulières comme l'essence du souvenir, l'essence de l'imagination, etc., ce n'est précisément pas le regard de la méthode qui me le donne ; ce n'est pas non plus l'intuition de l'essence de la pensée, de la mémoire, de l'imagination qui me fournit la connaissance de cette mémoire, de cette imagination, en tant que mode de la Vie transcendante, de la subjectivité transcendante ; ce qui me donne ce savoir, c'est cette Vie transcendante. Et c'est seulement parce que je suis déjà en possession de cette Vie et de ses modalités, sous la forme de l'auto-affection, que je sais originellement ce que c'est que vouloir, désirer, etc., et que je peux me représenter sous forme d'essence idéale ces modalités fondamentales de ma vie.

Je réponds donc à la question de la méthode, et peut-être à votre question sur le langage en général. Parce que si le langage est possible, et il est possible, c'est parce que lui-même emprunte constamment à cette vie transcendante le savoir qu'il semble constituer. Je vais prendre un exemple qui me vient à l'esprit alors que je suis en train de refaire un exposé sur le *cogito* de Descartes pour un séminaire à l'ENS. J'ai rencontré ce problème du langage, et je voulais montrer clairement à toutes les philosophies qui ont réduit le *cogito* à un langage affirmant que c'est un texte, et donc qu'il relève d'une explication textuelle, sociologique, et historique, que notre savoir du *cogito* ne vient pas du langage.

Prenons une phrase de Freud : "l'angoisse est le lieu de passage obligé de tous nos affects". (Il s'agit d'une proposition qui s'intègre à ma philosophie, qui place l'affectivité transcendante au fond de ma vie). Si nous réfléchissons sur cette proposition, qui est une proposition au sens linguistique, comment savons-nous ce qui est dit en elle ? Ce texte, qui va en se développant selon sa construction textuelle et grammaticale me fait-il comprendre le sens de cette proposition ? C'est-à-dire que l'angoisse est le lieu de passage obligé de tous nos affects. Evidemment non, je ne peux savoir ce que dit ce texte, que si je sais ce qu'est l'affect, ce qu'est

l'angoisse. Et comment sais-je ce qu'est l'angoisse ? Et bien, il est impossible de le savoir s'il ne s'est pas décidé dans ma vie... Ou plutôt, car le mot même de "dessein" est ici un appel inadéquat à l'extériorité, si je n'ai éprouvé quelque chose comme une angoisse, ou comme un affect en général, et si je ne sais, d'après ma connaissance de l'affectivité, qu'une angoisse doit être possible à partir de l'essence même de la Vie en tant qu'affectivité.

Par conséquent, et c'est ma grande réponse à toute cette série d'objections, c'est qu'il y a un savoir fondamental, et que ce n'est pas le langage qui me le donne, ou alors, il faut appeler langage cette affectivité de la Vie elle-même, cette angoisse. Mais appeler cela langage, c'est jouer sur les mots. S'il y a une épreuve d'une subjectivité pathétique, qui est ma vie, et qui est plus que ma vie, car ma vie n'est pas seulement la mienne, c'est aussi une Vie absolue ; c'est un problème fondamental.

Je crois que seul un penseur comme Maître Eckhart l'a traité. On trouverait peut-être ce problème dans l'Évangile de Jean, je ne sais pas. Quoi qu'il en soit, c'est une réponse à la question du langage et du *logos* grec (le *logos* de Saint Jean n'est pas le *logos* grec), c'est aussi l'indication de nouvelles recherches, incontestablement, parce c'est un tournant pour la phénoménologie. Si la phénoménologie n'appartient pas au passé malgré tous ses résultats extrêmement brillants, c'est parce que des questions fondamentales sont encore devant elle.

AGONE. Finalement, vous vous situez vraiment à l'opposé des modes intellectuelles qui viennent du monde anglo-saxon, et qui tendent à accréditer cette inflation du langage comme fondation transcendante du monde, qui tirent la phénoménologie dans le sens quasiment inverse, comme on peut en trouver chez Jürgen Habermas et K.O. Appel.

Michel Henry. C'est exactement cela, ce sont mes antithèses ; non seulement je donnerais à l'édifice de l'Être une toute autre base, mais *a fortiori* à la phénoménologie elle-même. Je pense que précisément, pour les raisons que j'ai évoquées, ce n'est pas du tout une phénoménologie voire une analytique du langage, qui constitue la pièce première de l'intelligence de tout ce qui est ; tout au contraire, cette phénoménologie me paraît naïve, dans la mesure où, comme je l'ai dit de la phrase de Freud, il y a constamment dans ces pensées une présupposition capitale dont elles ne prennent justement pas conscience.

AGONE. Essayons d'étendre cette question du langage à l'esthétique. On a l'impression à la lecture de votre livre sur Kandinsky, que vous avez été fasciné par

une théorie esthétique qui parviendrait à éliminer la distorsion linguistique dans l'expérience esthétique.

Michel Henry. Vous avez tout à fait raison. J'aimais beaucoup la peinture. J'avais commencé par la peinture moderne et je m'en étais détourné parce que je pensais qu'il n'y avait que la peinture ancienne qui contenait des chef-d'œuvres d'une autre portée. Et puis, si l'on aime la peinture, on s'intéresse à toutes les formes de peinture. En voyant certains tableaux de Kandinsky, les plus difficiles, ceux de la période parisienne, j'étais absolument fasciné, et j'ai voulu comprendre mon expérience. Le hasard, si hasard il y a, a voulu que je me sois référé aux écrits de Kandinsky qui, non seulement théorisait de façon absolument géniale sa propre peinture, mais produisait aussi une théorie esthétique générale.

À ce moment là, j'ai trouvé les fondements de l'esthétique qui correspondrait aux thèses que je défends en philosophie. La démonstration de Kandinsky était éblouissante, et relativement facile parce que bénéficiant du support d'une peinture pour démontrer des thèses que toute peinture devrait démentir. Car la peinture a toujours été la peinture du monde quant à ce qu'elle voulait peindre, mais aussi et surtout qui a emprunté au monde ses moyens, à savoir, les couleurs et les formes. Par conséquent, la peinture était une démonstration sans réplique d'une pensée mondaine au sens le plus profond du terme, d'une pensée *ekstatique*, puisqu'aussi bien formes et couleurs se déployaient littéralement dans cette extériorité transcendante qu'est le monde pur.

Kandinsky m'a fait comprendre qu'il voulait peindre autre chose, à savoir cette Vie invisible qu'il a appelé l'âme - ce qui est une sorte de paradoxe. Ainsi apparaît la question : mais comment ? Il répond à cette question méthodologique quand il démontre qu'on peut peindre l'invisible, parce que justement les formes et les couleurs n'appartiennent pas au monde visible. Ou plutôt, qu'elles n'y appartiennent que par un côté, et que par un autre côté, qui n'est plus une face, qui est une absence de visage, et un *pathos*, qu'une forme n'est choisie qu'en raison de sa puissance émotive, c'est-à-dire parce qu'elle est une force. La force, je le savais depuis le début de ma carrière philosophique, est quelque chose de radicalement subjectif. Il en est de même pour les couleurs, qui possèdent une dimension pathétique. Par exemple, le jaune signifie l'agression, le bleu la paix. Ainsi, la clé d'une peinture du visible en tant que peinture de l'invisible était formulée, théorisée, explicitée par un maître qui l'avait expérimentée pendant toute sa vie. Nulle part dans un autre domaine quelqu'un ne m'a apporté, comme Kandinsky, les clés des réponses à mes questions.

Alors j'ai écrit avec un grand bonheur. J'ai essayé d'écrire pour un public plus

large que le public philosophique, et au fond j'ai été assez content de ce livre qui fut pour moi une émotion. Je suis très content que vous en parliez.

AGONE. *Vous avez connu Kandinsky ?*

Michel Henry. Non. J'aurais pu. Kandinsky est mort en 1944, à Paris dans l'appartement qu'il occupait à Neuilly. Ce qui soulève toute une histoire de la peinture qui n'est pas à l'avantage de notre pays. Quand le Bauhaus a été fermé par les nazis à leur arrivée au pouvoir, en 1933, Kandinsky était déjà très connu dans le monde. Il n'était pas jeune d'ailleurs, il avait découvert l'abstraction assez tard, c'était un maître déjà d'un certain âge ; les Japonais, les Américains l'ont invité, et il est allé à Paris tout simplement, où il a vécu totalement méconnu. A tel point que, parce qu'une seule petite galerie exposait ses œuvres, il a dû se réduire à des formats plus petits, pendant que triomphaient des gens très inférieurs à lui. Il a eu une fin de carrière un peu solitaire, parce qu'il avait choisi la France.

Encore aujourd'hui, certains peintres sont montrés partout ; alors que la France, qui a eu la chance d'obtenir une donation d'une extrême valeur de Nina Kandinsky, sa dernière femme, qui exigeait que tous les tableaux soient montrés en permanence en France, ne les expose pas, mais les fait seulement tourner. C'est un très grand scandale. J'en veux beaucoup à la Fondation Kandinsky, ou plutôt à Beaubourg, alors que des bons et des mauvais Picasso traînent sur tous les murs de Paris, cette œuvre admirable est tenue secrète. De même, à la Fondation Guggenheim de New York, la plus grande partie des tableaux sont laissés dans la réserve, et j'ai eu la plus grande peine à en voir quelques uns. Il m'a fallu une autorisation, je les ai vu sortir de la nuit, dans un hangar, sur des plaques métalliques roulantes. Il y a là toute l'œuvre peinte de Kandinsky, c'était absolument fantastique, je les ai vu sortir de la nuit, j'étais bouleversé, mais je n'avais qu'une heure et demie. C'était une faveur extraordinaire.

Les seules toiles visibles sont dans la Villa Lenbach à Munich, parce que Gabrielle Muntz, qui a vécu avec Kandinsky entre 1907 et 1915, avait recueilli ses tableaux et les avait mis à l'abri pendant la période nazie. Il y a là toutes les œuvres de Kandinsky qui sont antérieures à sa découverte de l'abstraction, c'est-à-dire toute l'œuvre figurative, et l'on s'aperçoit que c'est l'un des plus grands peintres, car toute cette œuvre que l'on classe dans le fauvisme, à cause de la splendeur des couleurs, est une œuvre magnifique. Il y a aussi quelques œuvres abstraites qui sont absolument fulgurantes, et que l'on doit voir dans le plus grand silence. Donc, l'œuvre de Kandinsky est encore secrète, je dirais matériellement.

AGONE. *Il s'agit donc d'une sorte de thésaurisation de l'œuvre.*

Michel Henry. Oui, absolument. J'espère qu'un jour on fera un musée Kandinsky à New York où il y a quatre-vingts toiles, plus des dessins et des gravures. Même la donation à la France n'est pas négligeable, c'est un don extraordinaire. Les œuvres de Paul Klee que possède la France faisaient partie de la collection de Nina Kandinsky. Car quand Kandinsky et Klee vivaient au Bauhaus, ils habitaient deux maisons voisines, et se rendaient visite tous les samedi soir, s'offraient des petits tableaux....

Tout cela est une question d'idéologie, parce qu'au fond ni Kandinsky ni moi-même n'appartenons en aucune façon à l'idéologie moderne. En effet, croire à cette sorte de Vie quasi divine, à cette Vie infinie, signifiait ne pas trouver de place dans les musées, qui sont constitués par des gens d'une idéologie très différente. C'était aussi ne pas trouver de place dans les médias, pour les mêmes raisons.

AGONE. *Effectivement, votre philosophie de l'art comme expression de la vie s'oppose radicalement à toute idéologie moderne.*

Michel Henry. Oui, c'est une autre pensée, qui n'a plus cours, sauf qu'elle va revenir, parce que dans le désastre et la débâcle idéologique et intellectuelle, on peut dire aussi spirituelle, il est certain que le vide est si grand qu'il appelle à autre chose.

AGONE. *Ce parallèle entre vous et Kandinsky est assez extraordinaire, car dans votre étude sur la peinture, vous avez répondu d'une certaine façon à la question que je vous posais antérieurement, à savoir quelles sont les lois de la Vie. Il se manifestait en effet dans son esthétique des corrélations extrêmement rigoureuses entre les couleurs (c'est-à-dire des pures qualités) et les formes.*

Michel Henry. Les lois de la Vie sont très puissantes, elles commandent la relation au monde. Le regard voit ceci ou cela, mais il ne voit pas par hasard, il obéit à un intérêt profond, et cet intérêt, c'est l'intérêt de la Vie. Qu'est-ce-que cela prouve ? Que la relation intentionnelle au monde, la relation *ekstatique*, n'a pas en elle sa raison suffisante, et que c'est la Vie qui l'habite, puisque non seulement je vois, mais qu'aussi, selon Descartes, je me sens voir. Le voir lui-même qui me jette au monde est habité par une Vie qui reste en elle-même, qui est *pathétique*, et c'est ce *pathos* du regard qui explique ce qu'il voit. Donc, même les lois de la Vie sont doubles, même les lois de la relation au monde ne s'expliquent pas mondainement, mais vitalement, en donnant à ce mot un sens ontologique, ou phénoménologique

fondamental, au sens d'une Vie transcendente. Mais sur le plan même de l'immanence, si l'on essaie de penser la Vie indépendamment de sa relation au monde, on trouve des lois tout à fait extraordinaires, les lois de l'affectivité pure, qui font qu'elle est précisément une sorte de "se souffrir soi-même" et de "jouir-de-soi originel". Parce que la Vie s'éprouve elle-même dans sa subjectivité pure, dans son auto-affectation, dans le fait qu'elle est un pur "souffrir-jouir" de soi. Voilà pourquoi sont possibles pour l'homme des choses comme la souffrance et la joie. Par conséquent, ces tonalités fondamentales de notre vie s'expliquent et s'enracinent dans la nature même de cette Vie, et naturellement il y a des événements qui font que la souffrance ou la joie l'emporte, avec une réversibilité constante. Mais même cette possibilité de la réversibilité doit pouvoir s'expliquer ; ce ne sont pas du tout des faits qui adviennent sans raison, ce sont des événements qui ont leur loi dans la Vie transcendente.

C'est pour cela que la phénoménologie doit découvrir des lois fondamentales. Toutes les lois vers lesquelles s'est tournée la psychanalyse, bien loin de pouvoir s'expliquer par le langage ou par le monde, s'expliquent précisément par le désir et plus profondément encore par l'affect. D'ailleurs, chez Freud, dans un langage souvent impropre, les lois de la représentation sont soumises aux lois de l'affect ; ce qui est décisif. Je n'ai fait qu'essayer d'expliquer cette situation fondamentale qui ne peut pas être constatée empiriquement. Mais pour cela, il faut une autre phénoménologie.

On assiste aujourd'hui au déclin d'une certaine phénoménologie qui va ouvrir la voie à une phénoménologie plus profonde. Il ne marque pas la fin de la phénoménologie en elle-même, mais la fin de celle que l'on appellera "grecque" ; car, Heidegger a-t-il bien compris la Grèce ? Il y a des gens qui contestent même cela aujourd'hui, car la contestation de Heidegger va très loin.

Il y a donc place pour une phénoménologie de la Vie, qui a le désir de comprendre et d'apercevoir qu'un apparaît plus essentiel que celui du monde qui n'est plus celui de la lumière, qui est certes invisible et silencieux, aplanit la force fabuleuse de l'affect parce qu'un désir n'est pas quelque chose qui reste en place. S'il y a un mouvement de la Vie, ce n'est pas celui de se jeter dans la lumière du dehors, c'est celui de la souffrance et du désir. Ce mouvement, qui est le plus profond, jette les gens les uns vers les autres, et donc amène à repenser une intersubjectivité qui n'est plus mondaine mais pulsionnelle. Des inédits de Husserl, cités et traduits par Didier Franck, font état d'une communauté pulsionnelle à retrouver entièrement, et qui se situe sur le plan du *pathos*.

AGONE. *Enfin, vous tentez de répondre aux apories assez célèbres de la fin*

des Méditations cartésiennes de Husserl qui naissent de la tentative d'effectuer un passage à l'autre par le concept d'analogie.

Michel Henry. Elles ne se résolvent point intentionnellement. Au cours d'un colloque à Louvain, qui célébrait Husserl, j'ai rédigé un texte sur la *Cinquième Méditation cartésienne*, répondant exactement à votre question. J'ai repris la critique de la *Cinquième Méditation* pour montrer que le rapport à l'autre ne peut pas s'expliquer intentionnellement ; ce texte publié dans *Phénoménologie matérielle* précède immédiatement un texte programmatique intitulé : *Pour une phénoménologie de la communauté*, qui provient d'une conférence faite au Collège International de Philosophie, dans laquelle j'annonçais la recherche d'une intersubjectivité pathétique.

AGONE. *Vous êtes donc maintenant à la charnière entre une métaphysique et une éthique.*

Michel Henry. La phénoménologie d'une intersubjectivité pathétique, donc pré-intentionnelle, pré-langagière est la première pièce d'une éthique, parce qu'il est certain qu'une relation à l'autre, de même que la relation à Dieu, est décisive dans une éthique.

AGONE. *Quand on lit votre livre sur Kandinsky, on a vraiment l'impression qu'une œuvre est exactement le contraire d'un objet passif qui serait inscrit dans le monde en dehors de toute évolution.*

Michel Henry. Votre question me plaît, parce que la Vie et l'être véritable de cette œuvre qui semblent être là, dans le dehors, sont en moi. Elle est dans la Vie puisque cette couleur a été mise là en raison de son pathos, non pas parce qu'un objet dans le monde avait telle couleur, mais parce que telle était la résonnance pathétique de celle-ci. Elle a été choisie pour une motivation que l'on ne peut pas trouver dans le monde. Ce qui est aussi évident pour la peinture qui a l'air figurative ; si on regarde, par exemple, une annonce des mages, personne n'a jamais vu la couleur de leurs manteaux - à supposer qu'ils avaient des manteaux. Mais il fallait là du rouge et il fallait là du jaune.

De même, quand Grunewald peint *La résurrection du Christ*, ce fabuleux retable d'Isenheim à Colmar, il est bien évident que les couleurs sont choisies pour leur valeur émotionnelle, *pathétique*, c'est-à-dire métaphysique ; le blanc parce qu'il signifie la possibilité, le rouge parce que c'est la couleur de la Vie, le bleu parce

c'est celle de la paix. Il devient alors évident et incontestable que jamais un élément esthétique appartenant à un tableau n'a sa raison d'être, c'est-à-dire la raison de son choix, dans l'environnement, mais seulement et exclusivement dans la Vie, c'est-à-dire dans son dynamisme. Et c'est le cas des formes, qui sont des forces, soit plus profondément encore dans le *pathos*, pour les couleurs, qui ont toutes une réalité émotive. Cette réalité n'est même pas une signification qui lui serait donnée par une association régulière, comme par exemple le noir est lié au deuil dans telle société, c'est parce qu'il n'y a pas de noir qui ne soit senti. Car toute couleur est une impression sentie et possède son être originel dans la subjectivité. Telle ou telle impression correspond à un certain retentissement pathétique que nous appelons tristesse ou exaltation dans le cas du rouge. C'est pour cette raison qu'il n'y a pas d'esthétique définissable dans une phénoménologie de l'extériorité. C'est une des grandes preuves, trouvée tardivement, de ma phénoménologie de la Vie.

AGONE. Et c'est d'autant plus intéressant que l'icônologie est née au XXème siècle. Je pense à un aveu de Panofsky, dans ses Essais d'icônologie, selon lequel tout ce qu'il peut dire sur une œuvre ne concernera jamais sa valeur.

Michel Henry. Et bien sa valeur, c'est sa valeur *pathétique*. En effet, on ne la voit jamais, mais il faut bien savoir que c'est elle qui habite le regard, et que c'est en celle-ci que réside la force de l'œuvre qui est sa vie. Cette vie est aussi ma vie, c'est une Vie universelle.

AGONE. Cette rencontre entre la vie individuelle et la Vie universelle est-elle une coïncidence ?

Michel Henry. C'est-à-dire que l'œuvre, comme moi-même ou les autres, nous sommes dans une vie qui est à la fois une Vie universelle et chaque fois la mienne. C'est un mystère. Un problème très difficile que j'essaye de scruter depuis quelques années est que cette Vie, à la fois universelle et mienne est habitée par une ipséité qui se singularise en vous ou en moi. Et pourtant, chaque vivant doit dire : "je suis dans la Vie, je ne me suis pas créé moi-même, c'est la Vie qui me traverse, et cette Vie ne peut précisément que me traverser". La Vie absolue, ou la Vie divine s'auto-affecte et ne peut vivre qu'en libérant chaque fois en elle une ipséité qui est chaque fois singulière. On est au cœur d'un mystère qui est plus qu'un mystère philosophique, qui est le mystère de l'être autour duquel tourment les plus grandes religions ; et certainement le christianisme.

AGONE. *Lorsque vous parlez de ce problème dans La barbarie, on pense quelquefois à Spinoza, que pourtant vous ne citez jamais.*

Michel Henry. Oui, j'ai écrit mon mémoire d'étude sur Spinoza. (Il a été publié). C'est vrai que Spinoza a joué un très grand rôle sur la formation de ma pensée ; mais ensuite, pour la préciser, je ne me suis plus tourné vers lui parce qu'il m'est devenu un peu énigmatique. Je ne sais pas exactement ce que pense Spinoza. Il est vrai que la pensée moderne en a fait un très mauvais usage, parce qu'elle n'a retenu que le Spinoza de la connaissance du deuxième genre, c'est-à-dire le rationaliste ; il est très étonnant qu'on en ait fait une sorte de rationaliste. Je me suis détourné de Spinoza parce qu'il y a au niveau de la connaissance du troisième genre, dans toute la théorie du moi, mode infini de la Substance, une façon trop spéculative d'aller aux problèmes. Ce qui est très important chez Spinoza, c'est la causalité immanente, qui est tout à fait décisive ; c'est le *Court traité*. La spéculation n'était plus mon chemin, qui était phénoménologique. J'avais besoin d'un chemin le long duquel on n'affirme plus mais on éprouve, où la preuve ne soit pas donnée par des emboîtements de concepts ou par des théories, aussi habiles soient-elles, mais par la Vie elle-même. Au fond, c'est la Vie qui contenait la réponse.

AGONE. *Vous citez tout à l'heure l'évangile selon Saint-Jean. Lorsque vous êtes au point de devoir expliquer le mystère par lequel l'ipseité appréhende et éprouve quelque chose qui la dépasse elle-même tout en étant absolument singulière, vous avancez seulement cette conviction qu'elle participe à quelque chose qui vient d'au-delà d'elle et qui ne fait que se manifester à travers elle.*

Michel Henry. Oui, c'est un point tout à fait décisif. Maintenant, si j'essaie de le préciser, je dirais que la Vie qui s'auto-affecte et qui libère une ipseité est nécessairement celle-ci ou celle-là, parce que tout s'éprouve dans telle ou telle épreuve. Il y a donc chaque fois un moi qui s'auto-affecte et prend naissance dans la Vie. Par cette naissance transcendantale, le moi continue à être ainsi fait qu'il s'auto-affecte dans le mouvement de la Vie, c'est la raison pour laquelle ma vie est la Vie infinie qui me dépasse, s'actualise et vit dans des vies telles que la mienne. C'est tout ce que je pourrais dire aujourd'hui.

Ce qui dépasse le moi n'est pas du tout une sorte de transcendant, au sens du terme "plus grand", qui serait hypothétique et qu'il faudrait démontrer. Tout au contraire, ce qui dépasse le moi est ce qui vient avant lui et en quoi il vient qui est donc plus profond que lui, et dont il surgit à chaque instant. Seul Maître Eckhart a dit cela. Le problème est de comprendre comment la Vie dans son éternel auto-

engendrement, c'est-à-dire dans son éternelle auto-affection, engendre par la voie de l'ipseité des ipseités singulières, des égaux qui ne cessent jamais d'appartenir à cette nature transcendante de la Vie.

C'est un mystère, mais je crois que l'on peut presque le comprendre. Je suis arrivé à un point où j'ai l'impression que je le comprends. J'ai dû parler de Dieu à un colloque où l'on m'a demandé de parler de la preuve de Saint-Anselme. J'ai dû dire qu'elle n'était pas bonne, et opposer à sa preuve une autre voie, proche de celle de Maître Eckhart, par laquelle j'explique qu'on n'a pas démontré Dieu par le moyen de l'intelligence. Tout cela est bel et bon, mais ne convainc jamais personne. C'est seulement sur le plan de l'épreuve, selon laquelle une Vie plus grande que ma vie donne sens à moi-même, que cela est possible. La phénoménologie n'est donc pas innocente ; non pas qu'elle veuille arriver à Dieu, parce que je n'avais aucune arrière-pensée, quand j'ai développé ma phénoménologie de l'immanence absolue. Quand on aperçoit cette dimension de la Vie et de l'immanence, on comprend que c'est sur ce plan que se posent toutes les questions, celle de l'intersubjectivité, celle du corps subjectif radicalement immanent ; mais peut-être aussi la question de Dieu.

AGONE. À ce moment n'est-on pas tenté de reconsidérer ce qui s'est produit avec l'augustinisme, au cours de la rationalisation des écritures qui a projeté la spiritualité chrétienne dans le logos grec ?

Michel Henry. Voilà. Je n'ai pas accompli cette tâche, mais je voudrais, que disposant de certaines bases, beaucoup de chercheurs en philosophie, d'écrivains, de poètes, peut-être aussi de créateurs, y voient un domaine à explorer. En un sens, je l'ai fait pour autant que je l'ai pu. J'ai le sentiment d'avoir exploré la question du corps et la Vie concrète, c'est-à-dire le travail de la Vie, le corps au travail, la force se déployant dans le corps subjectif.

Cela obligeait à repenser toute l'économie ; il y en a encore la trace dans mon dernier livre sur la critique du communisme. J'ai été obligé d'explorer le domaine de l'inconscient, je vais maintenant explorer le domaine de l'intersubjectivité. Je l'ai fait de façon très programmatique dans mon dernier livre, et si Dieu me laisse vie, et le temps (*rires...*), je risquerai la question de Dieu, si difficile soit-elle. Mais tout de même avec un certain nombre d'éléments de base qui sont fondés.

AGONE. Finalement, vous ne quittez pas la tradition de la fondation.

Michel Henry. Oui, de l'auto-fondation, de l'auto-apparaître. En un sens, la lumière

se prouve elle-même puisqu'elle éclaire. Il y a la Vie, et la preuve est donnée par la Vie elle-même. Ce qui s'éprouve soi-même est incontestable. Vous pouvez tout critiquer, vous pouvez douter de tout, de toutes les vérités matérielles, si vous avez mal, si vous souffrez malheureusement ou heureusement, il y a ce sol inébranlable que personne ne pourra contester. C'est pourquoi toutes les critiques du *cogito* par la pensée moderne me paraissent complètement stupides, ou plutôt elles me paraissent être des pensées qui tout simplement, n'ont pas vu ce dont il s'agissait.

AGONE. *A l'opposé de votre position, je me souviens d'un article de Julia Kristeva qui s'intitulait à peu près : Le cogito comme performatif, où le cogito était analysé comme un acte de langage, avec ses règles illocutoires.*

Michel Henry. Dans le texte sur le *cogito* que je suis en train d'écrire pour mon séminaire, je ne parle pas de cet article, que je ne connais pas, mais je commence par écarter toute approche textuelle du *cogito* de Descartes.

AGONE. *Lorsqu'on a vu apparaître ce livre sur Kandinsky, on pouvait s'attendre à un livre sur la musique, parce que finalement, s'il y a un équivalent dans l'expression possible de cette coïncidence de la Vie avec elle-même dans un apparaître, ne fallait-il pas le rechercher dans la musique qui n'avait pas ce lourd héritage de significations que possédait la peinture ?*

Michel Henry. Absolument, vous avez raison. D'ailleurs, on pourrait le montrer historiquement, car la musique, notamment celle de Wagner, a certainement joué un grand rôle dans la pensée de Kandinsky, au moment où il s'est trouvé en présence de ce qui lui est apparu comme un échec de la peinture figurative, qu'il appelait le réalisme. Au XIX^{ème} siècle, la peinture est morte. Dans le même temps, il croit reconnaître dans les sciences une crise très grave de l'objet qu'il interprète à sa manière comme une dissolution, sous l'influence de la physique de Niels Bohr. Et il se pose la question de la peinture. Si l'objet n'est pas intéressant, ou bien s'il disparaît, que peut-elle encore bien peindre ? C'est alors que la musique lui sert de guide. Car de quoi parlent les arts autres que la peinture ? La musique n'a jamais été figurative. Que dit la musique ? Elle dit la douleur, elle dit la Vie, sa nostalgie, sa joie. Voilà ce qu'il faut peindre.

Le rôle de la musique devient évident lorsqu'il s'agit de penser l'opéra, c'est-à-dire l'œuvre d'art universelle qui ne va plus accepter d'être seulement l'œuvre d'un art, mais qui va faire appel au concours de tous les arts pour acquérir une puissance émotive, (c'est-à-dire esthétique) plus grande encore. Il rencontre alors une diffi-

culté technique tout à fait précise, celle de l'unité possible de tous les arts, étant entendu que leurs matériaux sont tout à fait différents : différence entre une couleur et un son, un mouvement et une couleur, la parole, le chant, ou même dans la parole pure et simple, comme dans le dialogue du drame. Il fut confronté à un problème qu'il était capable de résoudre, et qu'il a résolu de façon absolument magistrale. C'est une des grandes solutions à un problème humain.

Kandinsky a dit que le problème est insoluble si vous considérez les éléments des arts du point de vue extérieur, mais que si vous voyez que tout élément est double, et qu'à côté de cet élément extérieur - *ekstatique* dirions nous, intentionnel - il y a un aspect *pathétique*. Voilà la solution. Le mouvement du danseur peut avoir le même mouvement pathétique que telle couleur, que telle forme, que tel son, ou que telle parole du discours explicite.

C'est une solution fabuleuse, car tous les arts, en dépit de leurs différences ont un enracinement commun, ils ont tous la même signification, ils expriment la Vie. Il faudra encore quelques années pour que l'on s'en aperçoive en France, parce que les grandes solutions sont comprises très lentement. Il en est de même pour les solutions aux problèmes archaïques de l'humanité. La musique est un fil conducteur fondamental pour la peinture, et ensuite pour tous les arts.

AGONE. *Et dans votre itinéraire personnel ?*

Michel Henry. Et bien non, mon itinéraire personnel a surtout été philosophique. Je ne parle pas de la seconde partie de ma vie où ma philosophie a débouché sur moi ; c'est-à-dire que j'étais fasciné en classe de philosophie par l'abstraction, par ce mot de philosophie. J'aimais beaucoup ça. Et plus j'entrais dans ce monde, plus on me l'enseignait, plus j'avais le sentiment qu'il manquait l'essentiel, que c'était un univers qui ne parlait absolument pas de ce que je voulais trouver.

AGONE. *Qui ne parlait pas du centre ?*

Michel Henry. Voilà, tous ces discours étaient autour, à côté, au dehors, et par conséquent, tout mon effort, en prenant comme antithèse, d'abord Sartre, puis ceux qui étaient derrière lui, Heidegger, Husserl, Hegel, et toute la philosophie, pour trouver ce que je cherchais par opposition. Cette Vie, qui n'est pas d'abord dans le monde, qui n'est pas *in der Welt sein*. J'ai trouvé au fur et à mesure mes solutions philosophiques et leurs applications à la vie économique, au problème d'une thérapie des hommes malades de notre temps et à la psychanalyse.

J'ai fais le diagnostic de notre temps dans *La barbarie*, à la lumière de l'art.

J'ai travaillé sur l'inconscient, sur les phénomènes historiques actuels, puis sur l'art. Il me reste donc à traiter le problème de l'éthique dans sa relation au problème de l'intersubjectivité et au problème de Dieu.

Quoi qu'il en soit, je suis sûr d'avoir la solution au problème du fondement de l'éthique. Dans *La barbarie*, à laquelle vous vous référez, chaque fois qu'il est question d'éthique c'est la Vie qui est citée, car il n'y a pas d'autre éthique. Que faire et à qui demander ce qu'il faut faire ? C'est la Vie qui le sait depuis le début de l'humanité, elle s'unit aux autres, les couples se forment, elle sait qu'il lui faut manger. C'est elle qui transforme, c'est le besoin. C'est toujours la Vie qui a avancé, c'est toujours elle qui a répondu et a toujours su ce qu'il lui fallait faire.

Que lui faut-il ? Il lui faut vivre, n'est-ce-pas ? Elle porte dans l'expérience même de son besoin, dans cette expérience *pathétique* primitive et non-intentionnelle, les questions et les réponses qui ne sont pas intellectuelles, mais affectives - de l'ordre du besoin, du désir et de la satisfaction.

AGONE. Quand on passe de *La barbarie* à votre dernier livre *Du communisme au capitalisme*, on a l'impression que cette force immanente qu'est la Vie se fourvoie entièrement malgré tout ?

Michel Henry. Elle s'est constamment fourvoyée, mais jamais de façon à se perdre, parce que ce serait la mort. La Vie est telle, qu'elle a aussi la vie comme nécessité. Le seul danger qui peut advenir (c'est une des grandes intuitions de Nietzsche) est que la Vie se retourne contre soi. C'est ce qui se passe aujourd'hui avec le nihilisme : parce que la souffrance appartient à la Vie, et qu'elle est inscrite dans son essence comme l'une de ses possibilités, elle la refuse, et elle se nie elle-même. Tout est alors possible, et survient la mort sous toutes ses formes, collectives et personnelles. C'est alors le mal absolu, c'est la Vie qui se tourne contre elle-même, qui se donne la mort. Il y a une espèce d'abîme. Malheureusement, il faut en revenir à ce phénomène décisif pour comprendre les temps modernes.

Les temps modernes me paraissent inquiétants à cause d'un nihilisme de la Vie qui dit non à la Vie. Pourquoi ? La solution avancée dans *La barbarie* était qu'elle ne peut plus se supporter elle-même. La Vie est sans cesse adossée à elle-même, en quelque sorte écrasée, acculée à elle-même ; elle se trouve dans une situation d'angoisse. Kierkegaard avait très bien vu qu'être un moi, c'est-à-dire quelque chose qui s'affecte soi-même, c'est porter en soi une angoisse qui est native. Il n'y a pas d'autre solution que de trouver au fond de cette angoisse, dans cet écrasement contre soi, la Vie qui la dépasse, parce qu'elle me vient, parce que je suis toujours, en étant absolument moi, quelque chose qui me dépasse, parce que je ne

me suis pas créé moi-même. Voilà pourquoi la thèse de Stirner est absurde, le moi ne s'auto-affecte pas lui-même au sens où il se créerait lui-même, mais au sens où il est dans l'auto-affection. Dans l'écrasement contre soi, jeté par la Vie, réside la possibilité de l'angoisse qui est aussi la possibilité permanente d'une sorte d'ivresse.

AGONE. *Comme une exaltation ?*

Michel Henry. Exactement, car il y a un *jouir* de même structure que le souffrir, qui est cette espèce de joie en soi qui est plus que soi, qui est aussi bien dans l'amour que dans la joie de l'autre. La Vie est comme ça. C'est Dieu qui a fait cela, c'est l'absolu, et c'est là une limite à ma phénoménologie. Voilà la clé de ma vie et celle du monde moderne. Ma phénoménologie est une pensée dangereuse, ce n'est pas un spiritualisme à l'eau de rose, c'est quelque chose qui porte en soi le tragique, la possibilité des plus grandes joies, des plus grandes aventures, comme celle de Kandinsky, l'aventure humaine, l'aventure de l'économie. C'est terrifiant la vie.

AGONE. *Dans votre dernier livre, Du communisme au capitalisme, la modernité semble donc inexorablement conduire à un exil de la vie par elle-même.*

Michel Henry. C'est vrai. On le voit aujourd'hui avec les effondrements du communisme et du capitalisme au travers desquels se posent les questions éternelles de la Vie, qui ne sont intelligibles qu'à travers cette structure.

AGONE. *Vous remarquez dans La barbarie qu'une prise d'autonomie des techno-sciences pervertit les intérêts natifs, primordiaux et originels de la Vie*

Michel Henry. Exactement. Un physicien, très fameux en France, qui a lu *La barbarie* avec beaucoup d'intérêt et certaines réticences, m'a demandé ce qu'était "l'archi-fait galiléen". C'est absolument ce que vous avez dit. Dans l'*archi-fait*, il y a deux choses : premièrement, la décision de la Vie, chez Galilée, mais aussi avant et après lui ; car un *archi-fait*, c'est un fait qui domine l'histoire. Le projet profondément estimable de connaître le monde, contient l'idée partiellement vraie qu'il faut pour cela étudier les atomes, les molécules, et qu'il faut écarter la subjectivité, avec cette idée qu'une particule ne désire pas ; ce qui est tout à fait vrai. Cette extraordinaire mise entre parenthèses de la subjectivité, et le projet d'un regard qui ne voit plus que des objets dépouillés de toute subjectivité, ont fait la science moderne et la technique.

Ce que vous dites est donc vrai, on a affaire à une dimension dont la Vie est

absente, bien qu'ayant été posée et élaborée par la Vie elle-même. Ce projet a eu les résultats incroyables avec lesquels nous vivons aujourd'hui et où il n'y a pas de place pour la Vie.

A ce moment là, ce que fait la Vie se décide de soi-même à travers la consommation qui est portée par le mouvement autonome de la technique - comme par exemple avec la télévision. On dit que tout est utile, on fabrique des matériaux résistant à d'énormes températures, mais en vérité, il s'agit d'un processus qui s'est déclenché seul et travaille de lui-même.

Le plus terrible est qu'un moment viendra où toute cette production se fera sans l'homme, tandis que l'on vivra dans des bidonvilles. Il existe une cohérence étonnante avec la théorie de Marx qui est une phénoménologie de la Vie appliquée à l'économie qui renverse complètement ce que l'on disait. Le marxisme ne l'a pas compris parce qu'il a fait un objectivisme scientiste contraire à la pensée de Marx. Mais cette idée met un certain temps à être acceptée par nos contemporains, parce qu'il y a toujours une extraordinaire résistance à tout ce que je fais !

AGONE. *Malgré cette affirmation inlassable de la Vie, les formes de la Vie apparaissent de plus en plus précaires dans nos sociétés.*

Michel Henry. C'est vrai. Je suis un peu fier de ce constat, parce que dans mon *Marx*, écrit entre 1966 et 1976, je plaçais l'individu vivant au fond des sociétés. J'indiquais que c'était là la véritable pensée de Marx, contrairement aux marxistes qui en faisaient un produit et un effet. Assumant la thèse de Marx, je laissais bien entendre que toute société, qui n'aurait plus pour principe d'elle-même cette activité inlassable de l'individu vivant, serait une société privée de toute richesse, à la fois réelle, matérielle et économique. Or l'effondrement du communisme n'a rien fait d'autre que de le montrer. A partir du moment où les individus n'ont plus rien fait - c'est ce qui s'est passé dans ces régimes -, lorsqu'on a remplacé l'individu par des abstractions, telles que la classe sociale, le parti ou tout ce que vous voudrez, la mort était au programme. Pourquoi ? Parce que des abstractions n'ont jamais rien fait, on n'a jamais vu une société en train de travailler.

AGONE. *Cette négation de l'individu s'est également produite dans la techno-économie ?*

Michel Henry. C'est cela. C'est l'abstraction et la technique comme mise entre parenthèses de la Vie. Car si on va plus loin, on s'aperçoit que la technique était présente dans l'avenir communiste qui y croyait de la même façon que les régimes

capitalistes. L'idéal communiste était finalement un idéal rationaliste absolu. On pourrait trouver entre les deux systèmes des affinités à l'infini. Je ne l'ai peut-être pas écrit dans ce livre, mais toute la critique du marxisme affirmant que seule compte la société, et que l'individu n'en est que le produit, est une idéologie que l'on retrouve en France. C'est une théorie régnante à l'école et dans les ministères. On va toujours du tout à la partie. Or il se trouve que la Vie est toujours individuelle. Et chaque fois que vous remplacerez cette Vie par une totalité qui aura l'air plus large qu'elle, vous vous tromperez.

AGONE. Ce que vous disiez de l'archi-fait galiléen évoque ce qu'écrivait Jean Starobinsky dans sa préface aux poésies d'Yves Bonnefoy. Au moment où s'est effectuée une sorte de perte du monde et de l'être, que Bonnefoy nomme la terre, la poésie devait relayer l'ancienne prose du monde à laquelle participait l'alchimie médiévale. Avez-vous aussi ce sentiment ?

Michel Henry. Tout à fait. Mais avant de parler de poésie, je voudrais revenir à la peinture. La crise qui se produit aujourd'hui dans l'art s'est déjà produite, c'est un *archi-fait*. Au début du XII^{ème} siècle, l'art était vécu, par exemple chez Léonard ou Dürer, comme un moyen de connaissance de l'univers. Léonard dessinait les orages pour comprendre les secrets de la nature. Puis brusquement, il y a quelqu'un qui vient au même moment que Galilée et qui fait une tout autre peinture, qui peint le *pathos*, dans *La vocation de Saint-Mathieu* ; l'émotion, et plus rien de la connaissance du monde ! La peinture a renoncé à être une connaissance de l'univers, il s'est établi une sorte de partage des tâches, une division fondamentale qui se prolonge dans le monde moderne.

Que cette division soit sentie aujourd'hui plus qu'en un autre temps, que les gens y réfléchissent à propos de la poésie, de la littérature, de la musique, vient du fait qu'ils sentent que le cosmos vivant est devenu une nature scientifique, objective, inhumaine, et que l'homme doit se tourner vers d'autres activités et donner le meilleur de lui-même. Cela obéit à une logique très profonde que j'ai dégagée dans *La barbarie*. Ce qui s'est produit pour la peinture au XX^{ème} siècle se produit aujourd'hui pour la poésie. La poésie ne se vend pas, mais beaucoup de gens en écrivent, beaucoup vivent et cherchent en elle, ou dans d'autres disciplines, cette compensation.

Il en est de même pour la psychanalyse qui dans l'esprit des gens, leur parle d'eux, tandis que la société ne reconnaît que les activités où il n'est plus question de soi : la physique et toutes les disciplines à partir de laquelle elles sont modelées, la sociologie devenue statistique et l'enseignement singeant tout cela. On arrive alors

aux catastrophes. Car les catastrophes n'adviennent pas seulement en Russie. La catastrophe est là parce que la Vie, ne pouvant plus investir cette énergie qui la constitue avec une force extraordinaire, ne s'investit plus dans des tâches qui sont à sa hauteur, où elle peut s'exprimer et devenir plus forte. Il n'y a plus que la violence comme solution. Tout cela s'explique métaphysiquement et non sociologiquement, la sociologie n'étant qu'une sorte de miroir extérieur.

AGONE. *Vous ne vous reconnaissez absolument pas dans toute la sociologie contemporaine ?*

Michel Henry. Ah non ! Mais il y aura peut-être une sociologie intelligente, philosophique, qui remontera d'une façon ou d'une autre à l'individu.

AGONE. *Celle de Simmel, par exemple ?*

Michel Henry. Oui, par exemple, ou peut-être celle de Tarbe, à cause des phénomènes de ressemblance qui pouvaient conduire à une intersubjectivité fondamentale. Mais la sociologie durkheimienne, qui s'appuie sur des lois sociales indépendantes de l'individu (et donc de la Vie puisque la Vie n'existe que sous une forme individuelle et qu'il n'y a pas d'individus qui ne soit vivant) est une absurdité qui a étendu le scientisme au domaine humain. On peut faire une statistique du suicide sans comprendre un mot à l'angoisse que présuppose chaque suicide.

AGONE. *Votre livre Du communisme au capitalisme, ne semble laisser aucune issue. Vous commencez par une critique du communisme puis vous reprenez l'analyse amorcée dans La barbarie avec une critique du capitalisme ; pour finir avec le rendez-vous de Samarcande, c'est à dire un rendez-vous avec la mort. Votre livre n'est-il donc pas un livre pessimiste ?*

Michel Henry. Non, vous le savez d'ailleurs. Ce n'est pas un livre pessimiste parce que d'une part, la critique contre le communisme (que j'appelle le système techno-économique), et d'autre part, contre le capitalisme moderne est faite au nom d'un seul et même principe, qui est l'individu vivant. Elle est faite au nom de la Vie. Elle est une protestation passionnée contre les deux formes de mort qui la menacent. Le titre en devait être *La mort aux deux visages*. (un titre refusé par l'éditeur pour des raisons évidentes d'actualité internationale). C'est donc un livre qui se présente de façon extrêmement sombre, mais cependant au regard d'une Vie qui croit en elle-même, qui met toute cette passion à dénoncer ce qui la menace pour se protéger et

pour vivre. Au fond, les dernières pages qui sont un peu lyriques, je crois (*rires...*) ont la force de cette affirmation de la Vie. Comme dans *La barbarie*, la dénonciation se fait au nom d'un principe qui croit en lui-même, et ce n'est donc non pas une sorte d'optimisme (car l'optimisme n'est pas mon genre), mais une sorte d'ivresse dionysiaque de la Vie. Ce qui est donc dénoncé à la fin, c'est la conception freudienne de la Vie comme instinct de mort. Le ressort du livre étant une affirmation sans limite et sans ombre de la force de la Vie dont le vrai péril n'est pas l'excès de son exaltation, de son désir, ou bien de son amour, mais toujours le règne de l'inerte.

Propos recueillis par Olivier Salazar-Ferrer

1. Continuité et discontinuité dans l'œuvre de Ricoeur. Recherche du sens et créativité

L'œuvre de Ricoeur, à première vue, paraît complexe et multiforme, en dépit de la clarté cristalline de la langue philosophique dans laquelle elle s'exprime. Cette clarté peut même en fin de compte n'être qu'illusoire. De la phénoménologie de la volonté à la réflexion sur la faute, de l'archaïsme du symbole à la modernité des sciences humaines, de la redescription métaphorique du monde au devoir jamais renié du discours philosophique de penser et de dire - même face au mystère de l'Être et à l'énigme du Temps -, du savoir polymorphe de l'exégèse des textes à l'herméneutique de la praxis engagée et solidaire des humains, qui agissent et souffrent ; quel est donc le fil conducteur de la recherche inlassable et féconde de Paul Ricoeur ? En se penchant sur son propre parcours, notre auteur a souligné, à diverses reprises, l'impression personnelle de discontinuité qu'il en retirait, alors que ses interprètes se sont plutôt ingéniés à en identifier les éléments de continuité. Ainsi dans sa préface du beau livre de Don Ihde, il part de la considération que "chacun de ses livres a constitué une réponse à un problème déterminé, a affronté des situations et des défis différents" et qu'en revanche, grâce à l'œuvre de son interprète, ils se trouvent tout à coup placés dans une perspective unique qui les englobe comme un tout. Une nouvelle question leur est posée : que disent-ils, si on les considère non pas isolément, mais dans leur ensemble ?¹ De même dans *A response by Paul Ricoeur*, inclus dans le précieux recueil établi par les soins de John B. Thompson, il écrit à propos de l'introduction de Thompson : "La perspective qu'il propose corrige l'impression inverse à laquelle j'ai tendance à me laisser aller : celle d'un certain manque de continuité dans mes écrits. Parce que chacun de mes ouvrages affronte un défi déterminé, et que ce qui le relie aux précédents me semble

1. P. Ricoeur, "Foreworld" à D. Ihde, *Hermeneutic Phenomenology. The Philosophy of Paul Ricoeur*, Northwestern University Press, Evanston, 1971, page XIII.

être, plus que le développement d'un projet unique, la reconnaissance d'un résidu laissé par l'ouvrage précédent, résidu qui donne naissance à son tour à un nouveau défi" ².

Dans la préface que Ricoeur a bien voulu accorder à notre livre *Il cogito e l'ermeneutica*, de tels propos reviennent aussi : "Quand je regarde en arrière, je suis plutôt frappé par la discontinuité entre mes ouvrages, dont chacun s'adresse à un problème déterminé et qui ne paraît se rattacher au précédent que par le surplus de questions qu'il a laissées derrière lui à titre de résidu" ³.

Mais, à y regarder de plus près, ces déclarations réitérées de Ricoeur fournissent la clef permettant de résoudre tant le "conflit" entre continuité et discontinuité, que celui entre le point de vue de l'auteur et celui de ses interprètes. Chaque fois, Ricoeur, après ce genre de déclaration initiale, se livre à une réflexion sur les éléments de continuité proposés par ses interprètes. C'est précisément le caractère de reprise d'une interrogation laissant toujours des résidus et se reposant en des formes neuves qui constitue l'élément principal de continuité, et, en même temps, le facteur de nouveauté à la base de l'extraordinaire fécondité créatrice de notre auteur.

In search of meaning ⁴: la recherche du sens et le sens comme recherche pourraient être une formule résumant la richesse de la pensée de Ricoeur : une formule où pourraient converger les divers éléments de continuité mis en évidence par ses interprètes et reconnus comme tels par l'auteur lui-même.

Ainsi, pour Idhe il s'agit surtout des éléments qui, dans la phénoménologie eidétique des premières œuvres, annoncent la "phénoménologie herméneutique" de la pleine maturité, à savoir "la relation de type 'diagnostic' entre les sciences humaines d'une part et la phénoménologie d'autre part" et "la défiance permanente vis-à-vis des prétentions du sujet à se poser comme fondement de son propre sens", de sorte que tout ce qui dans les œuvres de jeunesse s'oriente vers une lecture des signes, compris comme marques d'objectivité externe, "annonce le rôle assumé plus tard par le texte comme lieu de décentrement et de dessaisissement de l'immédiateté" ⁵.

De même pour Thompson, "une ontologie de la finitude humaine demeure

2. "A response by Paul Ricoeur", in P. Ricoeur, *Hermeneutics and the human sciences*, (ed., trans. and intr. by J. B. Thompson, Cambridge University Press. Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, Cambridge and Paris, 1981, page 32.

3. P. Ricoeur, "Préface" à D. Jervolino, *Il cogito e l'ermeneutica*, Napoli, 1984, page 7.

4. Cf. *A la recherche du sens / In search of meaning*, numéro consacré à Ricoeur par la *Revue de l'Université d'Ottawa / Ottawa University Quarterly*, 55 (1985).

5. *Foreward*, cit., page XV. Voir en particulier le chapitre 2 du livre d'Idhe, pages 26-58.

l'horizon de la réflexion philosophique de Ricoeur", même s'il y a une évolution de la méthode (vers une phénoménologie explicitement herméneutique) étroitement liée à "un déplacement de l'objet initial de la recherche. La visée immédiate ne porte plus sur les objets intentionnels du vécu subjectif, mais plutôt sur l'ensemble du domaine du discours écrit, les textes et les analogues du texte" ⁶.

L'accentuation du thème du texte constitue assurément, chez le Ricoeur des années soixante, une amplification du sens de l'herméneutique que Ricoeur lui-même souligne dans sa préface à *Idhe* ⁷. Mais, à son tour l'herméneutique du texte est une phase transitoire ouvrant sur un développement ultérieur où la pleine maturité de la pensée ricoeurienne renoue avec les intentions des œuvres de jeunesse : la poétique de la volonté pressentie dès *Le volontaire et l'involontaire* de 1950, longtemps différée, et se retrouvant, à notre avis, dans les deux "œuvres jumelles" que sont *La métaphore vive* (1975) et *Temps et récit* (1983-1985). De fait, ces deux œuvres, si elles ne sont pas toute "la poétique de la volonté", en constituent du moins les prolégomènes.

Ce qui apparaît alors au premier plan, c'est ce que Ricoeur appelle dans sa réponse à Thompson "the formidable question of creativity" ⁸ et qui permet une lecture à rebours de l'ensemble de son œuvre. L'étude de la psychanalyse - rappelons le grand essai sur Freud, *De l'interprétation* (1965) -, de même que celle du symbolisme - développée principalement de la fin des années cinquante aux années soixante, de la *Symbolique du mal*, seconde partie de *Finitude et culpabilité* (1960) au *Conflit des interprétations* (1969), conduit de fait au thème de l'imaginaire, tant individuel que collectif. De même que, dans l'anthropologie philosophique dessinée dans *L'homme faillible*, première partie de *Finitude et culpabilité*, l'imagination se situe au point d'articulation fragile entre volontaire et involontaire, tandis que la faillibilité s'insinue au cœur de la réalité humaine. Le projet d'une "poétique de la volonté" n'est autre, au fond, que celui d'une "general philosophy of creative imagination" ⁹.

La créativité comme connotation de la condition humaine, la créativité qui est propre aux êtres humains finis, qui agissent et souffrent et qui, en agissant et souffrant, dans leur inter-action et leur com-passion, sont appelés à inventer, soit à trouver et à produire (le mot "inventer" a cette signification duelle) le sens de leur vie.

6. J. B. Thompson, *Editor's introduction*, in op. cit. page 25.

7. *Foreworld*, cit., page XIV.

8. *A response by Paul Ricoeur*, cit., page 38.

9. *ibid.*, page 39.

2. La "question du sujet" comme "centre thématique" de l'œuvre de Ricoeur. Développements thématiques et enrichissements méthodologiques.

C'est ici qu'apparaît aussi dans sa dimension exacte la question du sujet comme centre thématique à partir duquel est possible une lecture de l'œuvre de Ricoeur, comme celle que nous avons proposée avec *Il cogito e l'ermeneutica*. La créativité du sens est ce qui caractérise le sujet ricoeurien soumis à l'inquiétude, il n'est pas substance, mais désir, interrogation et espoir. La "question du sujet" signifie, en fait, la mise en question du sujet. Le sujet qui se met en question, c'est le *cogito* dans son acception la plus large et la plus dynamique, une subjectivité plurielle et finie, se réalisant comme effort et désir d'être, qui n'est pas derrière ou sous nous comme un substrat métaphysique mais qui est plutôt un devoir concernant notre praxis et un espoir pour notre futur. La "question du sujet" ainsi conçue implique le rapport avec son "autre", à savoir ce qui met en question et transforme le pur reflet, toujours exposé au risque du narcissisme et de l'arrogance métaphysique, en interrogation qui génère le "sens" dans le cheminement de sa recherche.

La réflexion la plus récente de Ricoeur est précisément une critique radicale de l'autofondation de la "philosophie du sujet" qui s'accompagne d'une interrogation plus libre sur l'ipseité de l'ipse que chacun de nous est appelé à être dans son rapport constitutif à l'autre. Comme pour le curé de Bernanos, l'art difficile d'exister converge, au-delà de (mais aussi grâce à) l'amour du prochain comme soi-même, dans l'amour de soi-même comme un autre¹⁰. C'est le don de se retrouver après s'être perdu, de renaître après être mort à soi-même. Le *telos* d'une vie pleine, d'une individualité qui s'affirme au-delà de tout égoïsme et sans égoïsme : problème éthique par excellence, mais qui peut-être contient en soi le secret des plus subtiles apories de la réflexion sur la subjectivité.

Nous nous sommes ici placés au cœur de la production ricoeurienne la plus récente, au cœur de l'œuvre que nous avons d'une façon ou d'une autre eu le privilège de suivre dans sa genèse, à travers les préfigurations que l'auteur en a données ces dernières années. La phénoménologie herméneutique du Soi se situe

10. *Soi-même comme un autre*, est le titre de la dernière œuvre de Ricoeur, Seuil, Paris, 1990. Ce titre fait écho aux propos du personnage de Bernanos, *Journal d'un curé de campagne* : "Il est plus facile que l'on croit de se haïr. La grâce est de s'oublier. Mais si tout orgueil était mort en nous, la grâce des grâces serait de s'aimer humblement soi-même, comme n'importe lequel des membres souffrants de Jésus Christ".

désormais explicitement (mais ce n'est pas une nouveauté en ce qui concerne la substance de la réflexion ricoeurienne) au-delà de l'ambition fondatrice des philosophies du cogito comme au-delà de la négation anti-humaniste des philosophies de l'anti-cogito ¹¹.

Au bout du compte la "question du sujet" cède la place au "sujet comme question", à l'interrogation : "qui suis-je ?" dans toute sa radicalité. Dans l'ipseité du Soi la subjectivité plurielle et déclinable qui n'est pas la propriété exclusive du "je", trouve son langage adéquat, coextensif à l'ensemble du champ de l'activité humaine. Le thème de l'identité (où se résoud et se dépasse celui du sujet) est ici affronté grâce à cette alliance entre pratique et "poétique", à cette convergence entre volonté et philosophie du langage qui émerge de l'ensemble de l'itinéraire de la pensée de Ricoeur.

Recherche du sens, philosophie générale de la créativité, question du sujet et de son identité sont trois formules réductibles à une seule pour indiquer dans quelle direction progresse "la longue marche" de Ricoeur. Dans ce nœud unique ou convergent identité, créativité et sens on peut discerner aussi bien une continuité des développements thématiques qu'un enrichissement cohérent des ressources méthodologiques de la pensée ricoeurienne.

Continuité des développements thématiques : la volonté envisagée dans son essence "pure" dans *Le volontaire et l'involontaire*, avant d'être saisie dans le concret existentiel de la condition humaine aliénée dans *Finitude et culpabilité*, contient en soi la potentialité d'une liberté accomplie ne pouvant être exprimée que poétiquement. C'est le désir d'accéder au bonheur de cette parole poétique qui guide la réflexion ricoeurienne, à travers la longue marche du déchiffrement des symboles et des signes, à travers la confrontation avec les sciences de l'homme et le conflit des herméneutiques rivales, vers une théorie générale de l'interprétation qui fera émerger le pouvoir qu'a la métaphore de redécrire poétiquement le réel, et le pouvoir du récit d'imiter l'action d'une manière créative, en conférant aux individus et aux collectivités leur "identité narrative".

Métaphore et récit sont deux manifestations privilégiées de la créativité propre au langage, mais une telle créativité n'annule pas la finitude de la condition

11. *Soi-même comme un autre*, cit., pages 15-35 et le dernier chapitre particulièrement dense. Le premier noyau de cette œuvre est constitué par les *Gifford Lectures* d'Edimbourg de 1986 ; Ricoeur en a donné de nombreuses préfigurations à diverses occasions, parmi lesquelles les séminaires tenus à l'Université de Rome en 1987 et à l'Institut italien d'études philosophiques de Naples pendant plusieurs années, le colloque de Cerisy La Salle de 1988 et le Congrès mondial de philosophie de Brighton. Nous ne faisons ici que quelques allusions à cette œuvre, nous proposant d'y revenir d'une façon plus appropriée à une autre occasion.

2. La "question du sujet" comme "centre thématique" de l'œuvre de Ricoeur. Développements thématiques et enrichissements méthodologiques.

C'est ici qu'apparaît aussi dans sa dimension exacte la question du sujet comme centre thématique à partir duquel est possible une lecture de l'œuvre de Ricoeur, comme celle que nous avons proposée avec *Il cogito e l'ermeneutica*. La créativité du sens est ce qui caractérise le sujet ricoeurien soumis à l'inquiétude, il n'est pas substance, mais désir, interrogation et espoir. La "question du sujet" signifie, en fait, la mise en question du sujet. Le sujet qui se met en question, c'est le *cogito* dans son acception la plus large et la plus dynamique, une subjectivité plurielle et finie, se réalisant comme effort et désir d'être, qui n'est pas derrière ou sous nous comme un substrat métaphysique mais qui est plutôt un devoir concernant notre praxis et un espoir pour notre futur. La "question du sujet" ainsi conçue implique le rapport avec son "autre", à savoir ce qui met en question et transforme le pur reflet, toujours exposé au risque du narcissisme et de l'arrogance métaphysique, en interrogation qui génère le "sens" dans le cheminement de sa recherche.

La réflexion la plus récente de Ricoeur est précisément une critique radicale de l'autofondation de la "philosophie du sujet" qui s'accompagne d'une interrogation plus libre sur l'ipseté de l'*ipse* que chacun de nous est appelé à être dans son rapport constitutif à l'autre. Comme pour le curé de Bernanos, l'art difficile d'exister converge, au-delà de (mais aussi grâce à) l'amour du prochain comme soi-même, dans l'amour de soi-même comme un autre¹⁰. C'est le don de se retrouver après s'être perdu, de renaître après être mort à soi-même. Le *telos* d'une vie pleine, d'une individualité qui s'affirme au-delà de tout égoïsme et sans égoïsme : problème éthique par excellence, mais qui peut-être contient en soi le secret des plus subtiles apories de la réflexion sur la subjectivité.

Nous nous sommes ici placés au cœur de la production ricoeurienne la plus récente, au cœur de l'œuvre que nous avons d'une façon ou d'une autre eu le privilège de suivre dans sa genèse, à travers les préfigurations que l'auteur en a données ces dernières années. La phénoménologie herméneutique du Soi se situe

10. *Soi-même comme un autre*, est le titre de la dernière œuvre de Ricoeur, Seuil, Paris, 1990. Ce titre fait écho aux propos du personnage de Bernanos, *Journal d'un curé de campagne* : "Il est plus facile que l'on croit de se haïr. La grâce est de s'oublier. Mais si tout orgueil était mort en nous, la grâce des grâces serait de s'aimer humblement soi-même, comme n'importe lequel des membres souffrants de Jésus Christ".

désormais explicitement (mais ce n'est pas une nouveauté en ce qui concerne la substance de la réflexion ricoeurienne) au-delà de l'ambition fondatrice des philosophies du cogito comme au-delà de la négation anti-humaniste des philosophies de l'anti-cogito ¹¹.

Au bout du compte la "question du sujet" cède la place au "sujet comme question", à l'interrogation : "qui suis-je ?" dans toute sa radicalité. Dans l'ipseité du Soi la subjectivité plurielle et déclinable qui n'est pas la propriété exclusive du "je", trouve son langage adéquat, coextensif à l'ensemble du champ de l'activité humaine. Le thème de l'identité (où se résoud et se dépasse celui du sujet) est ici affronté grâce à cette alliance entre pratique et "poétique", à cette convergence entre volonté et philosophie du langage qui émerge de l'ensemble de l'itinéraire de la pensée de Ricoeur.

Recherche du sens, philosophie générale de la créativité, question du sujet et de son identité sont trois formules réductibles à une seule pour indiquer dans quelle direction progresse "la longue marche" de Ricoeur. Dans ce nœud unique ou convergent identité, créativité et sens on peut discerner aussi bien une continuité des développements thématiques qu'un enrichissement cohérent des ressources méthodologiques de la pensée ricoeurienne.

Continuité des développements thématiques : la volonté envisagée dans son essence "pure" dans *Le volontaire et l'involontaire*, avant d'être saisie dans le concret existentiel de la condition humaine aliénée dans *Finitude et culpabilité*, contient en soi la potentialité d'une liberté accomplie ne pouvant être exprimée que poétiquement. C'est le désir d'accéder au bonheur de cette parole poétique qui guide la réflexion ricoeurienne, à travers la longue marche du déchiffrement des symboles et des signes, à travers la confrontation avec les sciences de l'homme et le conflit des herméneutiques rivales, vers une théorie générale de l'interprétation qui fera émerger le pouvoir qu'a la métaphore de redécrire poétiquement le réel, et le pouvoir du récit d'imiter l'action d'une manière créative, en conférant aux individus et aux collectivités leur "identité narrative".

Métaphore et récit sont deux manifestations privilégiées de la créativité propre au langage, mais une telle créativité n'annule pas la finitude de la condition

11 . *Soi-même comme un autre*, cit., pages 15-35 et le dernier chapitre particulièrement dense. Le premier noyau de cette œuvre est constitué par les *Gifford Lectures* d'Edimbourg de 1986 ; Ricoeur en a donné de nombreuses préfigurations à diverses occasions, parmi lesquelles les séminaires tenus à l'Université de Rome en 1987 et à l'Institut italien d'études philosophiques de Naples pendant plusieurs années, le colloque de Cerisy La Salle de 1988 et le Congrès mondial de philosophie de Brighton. Nous ne faisons ici que quelques allusions à cette œuvre, nous proposant d'y revenir d'une façon plus appropriée à une autre occasion.

humaine ; ni la métaphore ni le récit n'épuisent toutes les possibilités humaines de dire. Le langage dans son essence créatrice tend plutôt vers ce qui se situe au-delà du langage lui-même et qui ne peut être entre-vu qu'en poussant jusqu'à l'extrême limite les multiples possibilités du dire, qu'en se plaçant à la frontière du dire et de ce qui reste toujours encore à dire. A cet égard, la longue marche de Ricoeur ne s'accomplit pas dans une appropriation du sens mais reste ouverte à une dimension de postériorité. D'autre part, cette dimension de postériorité, pour laquelle la liberté d'une vie poétique reste toujours un horizon futur accessible dans l'espoir, n'est pas un signe d'échec ou de faillite, mais au contraire la condition pour que soit effectif l'engagement théorique et pratique dans le présent. La reconnaissance des limites constitue la condition de la valeur de l'existence finie. Même quand son cheminement vers la plénitude du sens et la poétique de la liberté semble toucher au but, Ricoeur demeure *homo viator*, un voyageur, pour citer le titre d'un livre célèbre de son maître Gabriel Marcel ¹², un voyageur auquel, comme à Moïse, il ne sera jamais accordé de posséder la terre promise de l'ontologie, mais seulement de la voir de loin avant de mourir ¹³.

Cela ne concerne évidemment pas son destin individuel de penseur, mais un tel destin devient métaphore de la condition humaine de la raison, raison propre aux êtres qui sont chercheurs du sens de l'Être, et non ses possesseurs. Mais si la possession absolue de l'Être (du Sens, de la Liberté, du Temps, de l'Histoire) nous est refusée, ce qui nous est donné, en revanche, c'est le devoir d'exister, dans le temps, de vivre historiquement, de vivre en pensant et de penser en vivant, notre libération humaine.

Accomplir précisément ce devoir, en transformant en pratique active et responsable le désir humain et l'effort d'exister, peut être appelé "éthique" grâce à la manière originale dont Ricoeur a fondu un motif spinozien avec l'héritage de la "philosophie réflexive" ¹⁴.

Dans la continuité des développements thématiques il est possible de discerner une sorte de circularité. Parti d'un projet d'une philosophie de la volonté, Ricoeur, par un long cheminement à travers l'univers des signes et du langage, revient ces dernières années au thème de l'action, de la liberté, de l'éthique. Mais le point d'arrivée est différent du point de départ : l'abstraction des essences de la première phénoménologie ricoeurienne, moment méthodologiquement

12 . Sur les rapports de Ricoeur à Gabriel Marcel, Cf. *Entretiens Paul Ricoeur - Gabriel Marcel*, Aubier-Montaigne, Paris, 1969, page 28.

13 . Cf. P.Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, Seuil, Paris 1969, page 28.

14 . Cf. *ibid.*, page 442.

nécessaire, mais insuffisant pour saisir le concret de la vie humaine, est rempli grâce au pouvoir du langage de donner forme et figure au "pur" vouloir.

C'est ce développement thématique qui entraîne l'enrichissement méthodologique, que l'on peut synthétiser dans le passage de la "phénoménologie éidétique" à la "phénoménologie herméneutique". Mais dans ce passage est acquis à la réflexion interrogeante tout l'espace théorique et cognitif de l'étude du langage dans toutes ses formes.

Sur le plan de la méthode, à la réinterprétation ricoeurienne de la phénoménologie du langage¹⁵ fait contrepoids la confrontation avec les sciences de l'homme et du langage, du structuralisme à la psychanalyse, dans *l'Essai sur Freud* et dans *Le conflit des interprétations*, de la rhétorique à la sémiologie et à la sémantique, dans *La métaphore vive*, de l'épistémologie de la connaissance historique aux théories du récit et de la littérature, dans *Temps et récit*.

3. Phénoménologie et herméneutique, *Mimesis* et *Praxis*.

Disciple à la fois de Marcel et de Husserl, formé "à l'école de la phénoménologie"¹⁶, Ricoeur reste essentiellement fidèle à une position phénoménologique, bien qu'il propose un développement original de la méthode phénoménologique, fondé sur une fécondation réciproque de la phénoménologie et de l'herméneutique. De ce point de vue, un des textes fondamentaux de Ricoeur est l'essai *Phénoménologie et herméneutique*, désormais inclus dans le recueil *Du texte à l'action*¹⁷, et que nous avons amplement analysé dans *Il cogito e l'ermeneutica*¹⁸. La critique de Ricoeur n'est pas adressée à la phénoménologie en tant que telle, mais à son auto-interprétation dans un sens idéaliste, qui assigne à la conscience le rôle de déterminer d'une manière absolue le sens de l'être et se donne pour but une totale auto-transparence du sujet à lui-même. Mais une fois cette prétention abandonnée, la recherche d'un sens fini et partiel reste ouverte, il peut être trouvé dans l'insertion du sujet vivant dans le concret des signes et des langages. La phénoménologie doit alors devenir elle-même "herméneutique", en conservant l'option pour le sens et le geste phénoménologique fondamental de l'*epoché* comme

15 . *ibid.*, pages 242-257.

16 . Cf. P. Ricoeur, *À l'école de la phénoménologie*, Vrin, Paris, 1986.

17 . Cf. P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, Seuil, Paris, 1986, pages 39-73.

18 . *Il cogito e l'ermeneutica*, *cit.*, pages 121-140.

prise de distance par rapport aux significations "mondaines" des choses et inauguration de la vie signifiante. Dans un autre essai important, écrit expressément pour un public philosophique de langue anglaise, et qui ouvre désormais, avec quelques suppressions, le recueil *Du texte à l'action*, notre auteur, après avoir caractérisé la tradition philosophique à laquelle il appartient comme étant celle d'une philosophie réflexive de style phénoménologique, et comme variante herméneutique de la phénoménologie elle-même, réaffirme son idée de base : "Il n'y a pas de compréhension de soi-même qui ne s'effectue par l'intermédiaire de signes, de symboles, de textes"¹⁹. C'est grâce à cette triple médiation que la réflexion s'émanche du narcissisme idéaliste.

Médiation par les signes : c'est-à-dire reconnaître que toute l'expérience humaine, faite de perceptions, de désirs, d'émotions, de rencontres avec l'autre, est articulée linguistiquement. Et la parole, avant d'être dite, est entendue, c'est la parole de l'autre qui représente le chemin le plus court pour arriver à la conscience de soi.

Médiation par les symboles : à une époque Ricoeur définissait l'herméneutique comme interprétation des symboles, à savoir des expressions à double sens : un sens manifeste porteur d'un sens latent. Aujourd'hui il trouve cette définition trop étroite, d'abord parce que toute expression symbolique s'insère dans un contexte, ensuite parce que le symbolique entraîne un conflit et une compétition entre des interprétations qui se situent au niveau des textes. Toutefois le passage par la médiation des symboles nous sert à fonder notre autocompréhension dans le patrimoine des cultures et des traditions où nous retrouvons nos racines.

Médiation, enfin, par le texte. Dans le texte le discours trouve son autonomie par rapport à l'intention du locuteur, par rapport à la réception de l'auditoire originel et aux circonstances antérieures à sa production. Face au texte s'accomplit une expérience originale de distanciation, une prise de distance qui nous permet une compréhension différente de nous-mêmes et du monde. "Se comprendre signifie se comprendre face au texte et recevoir du texte les conditions d'un soi différent du "je" qui affronte la lecture. Aucune des deux subjectivités, ni celle de l'auteur ni celle du lecteur, n'est donc première, au sens d'une présence originelle de soi à soi-même". Une herméneutique, libérée du primat idéaliste de la subjectivité, et qui

19. P. Ricoeur, "On Interpretation", in *Philosophy in France Today*, ed. by A. Montefiore, Cambridge University Press, Cambridge, 1983 ; désormais dans *Du texte à l'action*, page 29. Nous avons aussi comparé avec le texte anglais, republié in *After Philosophy : End or Transformation?*, ed. by K. Baynes, J. Bohman and T. McCarthy, The MIT Press, Cambridge, Mass., and London, 1987, pages 357-380. Cf. in part. pages 88-100.

accepte de parcourir la totalité du chemin de la réflexion, toujours finie, partielle et historique, jamais absolue et totale, à travers les signes, les symboles, les textes, se voit alors conférer une double tâche : "Chercher dans le texte même, d'une part, la dynamique interne qui préside à la structuration de l'œuvre, d'autre part, le pouvoir que possède l'œuvre de se projeter hors d'elle-même et de produire un monde qui serait vraiment la "chose" du texte. Dynamique interne et projection externe constituent ce que j'appelle le travail du texte" ²⁰.

Dynamique interne et projection externe qui correspondent au double problème du "sens" et de la "référence" du texte. Pour le premier point, le principe ricoeurien de l'unité dialectique de la compréhension et de l'explication est valide, principe auquel notre auteur est resté fidèle depuis sa première confrontation avec le structuralisme et qui demeure actif aussi dans son analyse de la métaphore et du récit, tant historique que de fiction. A "l'irrationnalisme de la compréhension immédiate, comprise comme extension au domaine des textes de l'empathie grâce à laquelle un sujet se transfère dans une conscience étrangère, dans une situation caractérisée par un rapport de face à face", de même qu'à la prétention rationaliste d'une "objectivité textuelle close sur elle-même et indépendante de la subjectivité de l'auteur comme du lecteur", Ricoeur oppose sa conception équilibrée d'une dialectique entre la compréhension, entendue comme "capacité de reprendre en soi-même le travail de structuration du texte", et l'explication, entendue comme "l'opération seconde insérée sur cette compréhension, qui consiste à mettre en lumière les codes sous-jacents à ce travail de structuration que le lecteur accompagne" ²¹.

Déjà à ce niveau, comme on le voit, l'herméneutique ricoeurienne ne s'en tient pas à l'univers des signes et des textes, connu comme un monde clos sur lui-même. Du point de vue sémiologique, une semblable fermeture est un postulat, comme le comprend Ricoeur, à la suite de Benveniste ²², alors que l'ouverture vers les sujets qui dialoguent et vers le monde est le propre du discours vivant. Ceci apparaît encore plus clairement si nous passons de la problématique du sens à celle de la référence. Dans la métaphore, selon Ricoeur, naît un pouvoir inédit de redécrire le monde, pouvoir auquel correspond la capacité propre à l'imitation narrative de modeler de nouveau et de transfigurer l'*action humaine*. La redescription

20. *ibid.* page 32.

21. *ibid.* pages 32-33.

22. Cf. *Le conflit...*, cit., pages 248-249, et Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2 vol., Seuil, Paris, 1966 et 1974. L'influence de Benveniste se fait aussi sentir dans *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975.

tion métaphorique et la fonction mimétique du récit nous introduisent dans un domaine poétique où "la suspension du rapport direct du discours avec le réel déjà constitué, déjà décrit avec les ressources du langage ordinaire ou du langage scientifique" est la condition pour accéder à une vision plus profonde et plus riche de la vérité... "La fonction de transfiguration du réel que nous reconnaissons à la fiction poétique implique que nous cessions d'identifier réalité et réalité empirique ou, en d'autres termes, que nous cessions d'identifier expérience et expérience empirique. Le langage poétique tire son prestige de sa capacité à exprimer des aspects de ce que Husserl appelait *Lebenswelt* et Heidegger *In-der-Welt-sein*. De la sorte il exige que nous critiquions notre concept conventionnel de la vérité, c'est-à-dire que nous cessions de le limiter à la cohérence logique et à la vérification empirique, de façon à prendre en compte la prétention de vérité liée à l'action transfigurante de la fiction" ²³.

Ce concept de vérité plus riche, qui permet à notre auteur non seulement de soutenir un dialogue continu avec les sciences humaines mais encore d'avoir la capacité rare de se déplacer entre les mondes culturels différents de la philosophie analytique et de la philosophie "continentale", est amplement développé par Ricoeur dans sa lumineuse analyse du couple temps-récit. Au centre de cette analyse, mais librement interprété par Ricoeur, se trouve le concept aristotélicien de *mimesis*, imitation créative possédant la triple capacité de préfigurer, de figurer et de transfigurer l'action humaine ²⁴. En relation avec cette triple capacité, Ricoeur parle de *Mimesis* I, II et III. *Mimesis* I, c'est le pouvoir d'identifier l'action en général grâce à ses traits structuraux, d'élaborer une signification articulée à travers la trame de ses médiations symboliques, bref le pouvoir du langage de structurer symboliquement le champ pratique et de saisir les éléments temporels dont les structurations symboliques sont porteuses et d'où procède la possibilité et peut-être la nécessité pour l'action de devenir thème de narration. Avec *Mimesis* II nous nous trouvons dans le domaine de la véritable narration, dans les deux formes du récit de fiction et du récit historique. Il s'agit d'une fonction médiatrice par excellence : médiation entre des événements singuliers et une histoire comme un tout, médiation, dans l'unité d'une trame, comme synthèse de l'hétérogénéité de facteurs en tant qu'événements suscitant pitié et terreur, renversements soudains, reconnaissances, effets violents etc., avec pour résultat final une concordance discordante

23. *Du texte à l'action*..., cit., page 24. Il s'agit d'un des points qui présentes quelques légères différences entre le texte français et le texte anglais. Cf. *After Philosophy*..., cit., pages 369-370.

24. Cf. P. Ricoeur, *Temps et récit*, I, pages 85-129.

comme caractérisation essentielle de l'intrigue. Médiation encore, entre originalité de l'innovation et appartenance à une tradition littéraire. Médiation enfin entre préfiguration et transfiguration ou refiguration de l'action, entre *Mimesis* I et *Mimesis* III. L'intersection du "monde du texte" et du monde du lecteur met ce troisième aspect en pleine lumière, il correspond, dans la théorie traditionnelle de l'interprétation, au moment de l'*applicatio* (application) du texte à la vie et à la praxis. "Pour une sémiotique le seul concept opératoire reste celui de texte littéraire. L'herméneutique, en revanche, s'efforce de reconstruire l'arc entier des opérations grâce auxquelles l'expérience pratique se donne des œuvres, des auteurs et des lecteurs(...). L'enjeu, c'est donc le processus concret à travers lequel la configuration textuelle sert de médiateur entre la préfiguration du champ pratique et sa refiguration grâce à la réception de l'œuvre" ²⁵. La dialectique de la triple mimesis permet d'opérer la médiation entre temps et récit : "Aristote (...) a ignoré les aspects temporels de la construction de l'intrigue" ²⁶.

Il en résulte un concept "poétique" de la vérité qui est en même temps intimement lié à la praxis. Ricoeur n'oublie jamais que les textes et leur interprétation se profilent sur la toile de fond de la vie, où des hommes de chair et de sang agissent et souffrent ; il n'oublie pas non plus que les discours sont eux-mêmes des actions ²⁷. L'œuvre de Ricoeur, considérée dans toute son ampleur et dans toute sa profondeur, trouve - à notre avis - son point de référence le plus authentique dans l'existence concrète, temporelle et historique de ces hommes qui agissent et souffrent.

Texte traduit de l'italien par Jacques Lombard

25 . *ibid.*, page 86.

26 . *ibid.*, page 86.

27 . Cf. P.Ricoeur, *Du texte à l'action*, cit., page 8.

Mal fait, vite dit, déjà oublié.

Avertissements.

Ils voulaient tant tout dire, tout de suite, avant tout le monde, qu'ils se sont mis à répéter tout ce qu'ils entendaient, tout de suite, tout ce qu'on leur disait, pendant qu'ils l'entendaient. Les plus rapides, parce qu'il fallait dire quelque chose à tout prix, à force de n'avoir rien à dire, rien à dire de plus, rien à dire de mieux, se sont tant redits, puis contredits, qu'ils sont devenus inaudibles. Alors ils ont commencé à inventer.

Si le journalisme culturel procède essentiellement d'une logique de la digestion, le journalisme d'investigation procède directement d'une logique de la répétition ¹.

* *

*

Question devenue aujourd'hui inévitable, la crédibilité des médias est interrogée à partir de ce que l'on pourrait appeler le "paradigme Timisoara". Si le sujet du moment reste la couverture de la guerre du Golfe (mais pour combien de temps) et le problème classique de la liberté d'expression et de la désinformation en temps de guerre, le débat ne manque pas de s'étendre jusqu'à l'analyse des tendances générales de la dérive de l'information. Et les débuts d'explication apparaissent au travers de très jolis néologismes, dont on connaît les grands pouvoirs explicatifs.

Si le verrouillage politique reste le principal responsable de la désinformation par l'extérieur, il y aurait, selon Dominique Wolton, une *auto-manipulation*, qui rendrait compte d'une désinformation par l'intérieur : la tentation du spectaculaire. Au centre de tout cela, pour Jean-François Lacan, un grand

1 . Il serait injuste que sous l'appellation de "journalisme" et de "journaliste" ces pages et celles qui suivent mélangent dans le même sac des individualités et des institutions aux morales et aux pratiques bien différentes. Chacun reconnaîtra les siens.

accusé : la CNN et l'illusion de sa "vision globale", devenue le modèle obligatoire de toutes les télévisions du monde. La place immense donnée à ces réflexions par les médias eux-mêmes ne serait pas, selon Luc Ferry, une *auto-flagellation*, mais un "signe de maturité", l'indice de l'avènement du temps de l'*auto-réflexion* ².

Mais de quelle maturité parle-t-on quand il ne s'agit que de faire succéder les mêmes fausses questions aux mêmes dérives aussi vite reproduites que vite oubliées ?

Parce qu'il faut parler de mensonge, quand sont répétées des informations que l'on sait fausses, qu'il s'agisse, en décembre 89, des informations en provenance de l'Est, si habituellement suspectées, ou de celles gérées aujourd'hui par les militaires, si naturellement suspectes. Parce qu'il s'agit encore de la sujétion du "quatrième pouvoir" au premier, et de ses aventures de va-t-en guerre après celles de révolutionnaire, pour la même quête de sensations creuses ³.

Quand la critique de la censure n'est motivée que par l'avidité de spectaculaire ; quand l'invocation du droit à l'erreur est devenue la seule défense par les journalistes de leur liberté de bavardage, il faut montrer que la question pertinente n'est pas la crédibilité des médias, mais leur morale.

2. Se référer, pour toutes les remarques et les citations de ce paragraphe, à l'article de Jean-François Lacan : *Le malaise dans les médias* in *Le Monde* du 16.02.1991, pages 1&8.

Il ne faut pas s'étonner de trouver là, comme une esthétique de la dissimulation, cette manie de "l'auto-", dernier résidu aphasique de la pensée systémique abandonnée depuis longtemps par ceux qui en ont jeté les bases et récolté les maigres fruits. Une pensée qui n'en finit plus de mourir dans les idéologies de la communication au service de la publicité et des divers modes de gestion des ressources humaines.

3. Se référer, pour toutes ces remarques, à l'article de Serge Halimi : *Des médias en tenue de camouflage* (in *Le Monde diplomatique*, Mars 1991, pages 4-5), qui montre le quasi-unanime suivi belliqueux et patriotique des médias américains dès l'ouverture des conflits à la mi-janvier, pour conclure par une citation du porte-parole de la Maison Blanche : "Le président trouve que la couverture de cette guerre est extraordinaire" (CNN, 26 janvier 1991). On remarquera chez *US News and World Report* (28 janvier 1991) : "L'autre soir, alors que le ciel de Bagdad s'illuminait, on pouvait percevoir les signes d'une aube nouvelle" ; un lyrisme qui rappelle le ton de certains éditorialistes français en décembre 89 - janvier 90.

Remarques sur le journalisme

Analyse de la presse et des parutions écrites à propos de la révolution roumaine.

Préliminaires

Il est heureux qu'enfin tout le monde sache ce qu'il en a été, ou à peu près, de ces événements qui ont bouleversé les fêtes de Noël 1989. Tout le monde sait maintenant que la révolution roumaine ne fut pas cette boucherie que les médias nous ont annoncée en direct, au jour le jour, alors que l'on fêtait dans les chaumières. Tout le monde sait que la mise en scène a remplacé l'information, que la fiction s'est glissée au milieu des reportages. Tout le monde sait que nos journalistes, tous les journalistes occidentaux, se sont trompés, et qu'ainsi, ils nous ont trompés. Tout le monde, c'est-à-dire les lecteurs des grands quotidiens, hebdomadaires ou mensuels dits nationaux. Ce qui fait beaucoup moins de monde que ceux qui ne se souviendront jamais que du prix effroyable que dut finalement payer l'Europe de l'Est pour se libérer de l'odieux système qui l'empêchait de vivre depuis quarante ans.

Car ces temps-ci, le bruit du faux sonne beaucoup plus fort que celui du vrai. Faut-il préciser que le bruit du faux sonnait en espèces débouchantes quand celui du vrai sonnait la culpabilité ?

Pour se justifier

Dans cette profession que l'interrogation éthique anime sans cesse, il ne faut pas voir comme une simple coïncidence le fait que *Le Nouvel Observateur* ait ouvert le mois de novembre 1989 avec un dossier intitulé "Les journalistes mentent-ils ?" ¹. Peut-être est-ce à l'automne de chaque année que *Le Nouvel*

1. *Le Nouvel Observateur* (26.10.1989). L'article central de ce dossier, rédigé par Jean-Claude Guillebaud, est essentiellement intéressant pour son interrogation sur les pratiques révélatrices d'une moralité douteuse de la presse dans la seconde partie du XXème siècle. Ainsi sont rappelés, la dissimulation de la famine qui décimait le nord de l'Ethiopie, prix qu'ont payé les journalistes pour rester en place ; les exécutions que le général nigérien

Observateur participe à la question. La réponse - si l'on veut, mais puisqu'il y a une question, il faut bien qu'il y ait une réponse, encore que l'article central de ce dossier finisse par une question -, peut être à peu près comprise comme négative. Le journaliste, victime des délais, et bientôt transformé en antenne de transmission, peut se tromper mais ne ment jamais.

Un mois après la parution de ce dossier crucial, le débat se trouve enrichi d'un nouveau cas, d'une nouvelle inquiétude : lors de la couverture des événements qui ont secoué la société roumaine en décembre 1989, les journalistes ont-ils menti ? ont-ils été manipulés ? par qui ?

En ces époques où tout va si vite, une seule année suffit à faire basculer bien des équilibres. Dans le nouveau débat, si la retenue corporatiste évite de dépasser le discours général - par dignité, sans doute, les journalistes font blanchir leur linge en famille -, quelques maladroitesses franchises laissent entrevoir que certains pensent que le mensonge, dans cette profession, s'il est utilisé avec art et à bon escient, ne porte plus aussi bien son nom.

Le 6 avril 1990 à la Maison de la Chimie (Paris), s'est tenu un colloque qui réunissait tout ce qui se fait de mieux dans le domaine de la presse écrite et télévisée, parrainé par *Reporters Sans Frontières*, *Médecins du Monde* et *Le Nouvel Observateur*. Les actes de ce colloque ont été édités en septembre dernier sous le titre de *Roumanie. Qui a menti ?*²

Azikwe réalisait en 1969 "à l'intention des envoyés spéciaux pressés d'obtenir des images" ; les pèlerimages organisés par les artilleurs américains pour des envoyés spéciaux en 1973 au Vietnam. A cette liste, ne manquent que les images de la lente agonie d'une jeune colombienne coincée sous les décombres de la ville d'Armero détruite par un torrent de boue (novembre 1985) ; et dans la même veine, plus près de nous (29 juin 1990), le reportage de *La Cinq* sur les exploits de *skin-heads*, qui ont été filmés froidement en train de passer à tabac un jeune noir que les journalistes ont laissé sur place en l'état. Autant d'exemples que l'on pourra considérer, selon sa propre morale, comme des excès non représentatifs ou des symptômes graves.

2. Ed. *Reporters Sans Frontières*, Collection "Presse et Liberté", 175 pages, 60 F.

Sur la première page de couverture, on trouve, imbriquée dans le titre et barrée d'un zigzag bleu qui souligne le mot "FAUX", la trop célèbre photo du cadavre de femme au bébé couturé sur le ventre. La photo est en noir et blanc, est-ce un effet esthétique, ou une pudeur nouvelle qui nous prive de la couleur ? Quoi qu'il en soit de la nature symbolique de cette image, et donc de son efficacité comme message, c'est le principe même de ce type d'illustration qui est dénoncé dans l'ouvrage, l'utilisation du spectaculaire, c'est-à-dire la fraude. Même si cette fois : "c'est la vérité qui est dite", c'est encore le même spectaculaire qui est utilisé. Ces remarques valent tout particulièrement pour le *Libération* du 04.04.1990, qui tout en révélant "L'histoire vraie de Timisoara", réutilise en première page, puis en page 6, la même photo.

L'ouvrage est concis, bien fait, on y trouve tous les avis, et même des interprétations contradictoires. Après deux brillantes introductions, une large place est consacrée au témoignage de Bernard Kouchner (Secrétaire d'Etat auprès du Premier ministre chargé de l'action humanitaire). Sont ensuite abordés les problèmes du recueil de l'information, puis de sa réception, et enfin ceux de sa distorsion. Une dernière partie présente une remarquable et très synthétique actualisation de la situation en Roumanie depuis les événements de décembre 1989.

Dans cette confrontation entre professionnels, on regrette tout de suite qu'en fait de confrontation, ce soit plutôt un dos-à-dos, où chacun y va de sa petite contribution, sans trop s'occuper de ce qui est dit par les autres ³. Autour de trois tables rondes, aucune fausse note apparente, malgré le "caractère passionnel de cette Révolution" qui rend difficile l'établissement "d'un dialogue raisonnable" (page 45) *. En fait d'interventions passionnelles rapportées sur les cent cinquante pages, Noël Mamère (A2) "nuance" Paul Amar (A2) (page 109) ; puis des Roumains, présents dans la salle, s'expriment par de "vives réactions, motivées par le mot *coupable*" utilisé à leur propos (page 85) ; enfin en dix lignes, l'un d'eux critique le titre du colloque et justifie l'auto-intoxication par de vieilles habitudes culturelles de méfiance (page 95). Hormis quelques rares points d'exclamation placés à la suite de vivantes fresques dramatiques dans lesquelles une saine indignation est soutenue par le bruit des balles qui frôlent encore l'orateur, tout cela donne l'impression de ronronner doucement.

Pourtant, ce bel ordonnancement, où les aveux modestes et les accusations timides de certains s'enchaînent harmonieusement avec les glorioles et les bravades d'autres, laisse transparaître quelques tensions anciennes.

De la même façon que le "rampant" n'a guère droit aux honneurs de ceux qui sillonnent les airs, le reporter semble tenir à ce que l'on n'oublie pas qu'un présentateur n'est appelé "journaliste" que par une extension un peu abusive du

3. Si l'on se pose la question de la représentativité des médias français, le colloque comptait, en nombre de participants, pour la presse écrite : *Libération* (1), *Le Monde* (1), *Le Figaro* (1) et *Le Nouvel Observateur* (5) ; pour la radio, *France Culture* (1) ; pour la télévision, *TF1* (1), *A2* (2), *FR3* (1) et *La Cinq* (3) ; l'*AFP* (1) ; *RSF* (2). Est-ce l'effet d'invitations très sélectives ou celui d'un boycott ? Comment doit-on penser la sur-représentation du *Nouvel Observateur*, l'absence du *Point*, de *L'Express*, de *L'Événement du Jeudi*, du *Canard enchaîné*, de *L'Humanité*, du *Monde Diplomatique*, de *France Inter*, etc. ?

* . Toutes les citations qui sont accompagnées des seuls numéros de page sont extraites de *Roumanie. Qui a menti ?*

terme. En outre, le présentateur déjà assimilé au show-business regarde le reporter avec l'admiration que l'on peut avoir pour les mineurs de fond, quand on discute en hiver autour d'un poêle bien chaud ⁴.

On voit Guillaume Durand (*La Cinq*) défendu, sans qu'il soit accusé par quiconque. Dominique Pouchin (*Libération*) s'inquiète de "grieffs infinis qui sentaient le règlement de compte" (page 110). Quoi qu'il en soit de ces bruits sourds, Guillaume Durand (*La Cinq*) "ne regrette en aucune manière [son] attitude" (page 107), et reste prêt à recommencer. Mais tout de même, il n'a pas permis aux organisateurs de reproduire l'intégralité de son intervention lors du colloque (page 105). En aurait-il trop dit ? est-ce une attitude prudente qu'un conseiller tardif lui aurait suggéré de prendre ? ⁵

Ainsi, jugeant qu'un article d'Ignacio Ramonet l'avait injustement maltraitée, Chantal de Rudder (*Le Nouvel Observateur*) tente de se réhabiliter par un splendide renversement de situation, accusant l'article d'être "lui-même une falsification" (page 60). Un passage lui aurait été attribué par erreur et un autre "sorti de son contexte" (page 60). Il est seulement curieux que le nom de cette sagace journaliste n'apparaisse nulle part dans l'article en question ⁶. La culpabilité vivrait-elle à la paranoïa ?

4. D'ailleurs, ce découpage en "castes" n'est pas sans pertinence. On a vu les effets affligeants de la transformation d'un spécialiste du show-business en homme de terrain, en diplomate et aventurier, quand celui-ci ne possède aucun sens du ridicule, ou de la dignité. (On aura reconnu les aventures grand-guignolesques de P.P.D.A en pays Baas). Une fois encore, selon sa propre morale, on pourra considérer cet épisode grotesque et déjà oublié comme un excès non représentatif ou le symptôme grave d'une situation déliquiscente.

5. C'était enfin le moment de gloire de la télévision. Après les critiques acerbes et injustes d'idéologues amers, elle s'imposait irrésistiblement devant tous les discours. Et chacun d'y aller de son dithyrambe. Nous retiendrons Serge Daney pour qui "la télévision a enfin atteint l'âge de raison. Pas la télévision qui croit créer, mais celle qui, plus modestement transmet de l'information (...) qui est apparue pour ce qu'elle est, non pas le lieu mystérieux et arrogant où 'ça sait tout', mais un endroit précis d'où on fait tout pour savoir. (...) Tout se passe comme si après une période de maniérisme pompier et d'emballlement à vide, les journalistes commençaient à comprendre que pour rendre compréhensible la marche du monde, il ne fallait pas se faire tout un monde de ne pas toujours 'marcher' au pas" (*Libération*, 25.12.1989, page 16). C'était le moment où certains concrétisèrent impatientement des rêves honteux. C'était le moment de gloire de *La Cinq* en général, et de Guillaume Durand en particulier qui se sont trouvés dans un premier temps encensés par tous, pour être ensuite rendus responsables par beaucoup de toutes les exagérations. C'est Françoise Giroud qui, dans l'enthousiasme général, se montre sans doute la moins prudente en tirant dans *Le Nouvel Observateur* (28.12.1990, page 41) "L'histoire s'écrit en images, aujourd'hui. Pas d'image, pas de réalité. (...) C'est *La Cinq* qui a eu la vraie bonne idée : toutes les images, tout de suite, tout le temps (...) la chaîne qui a dominé toutes les autres (...) la moins respectable de toutes les chaînes". Que s'est-il passé ensuite dans les couloirs de ces nobles institutions ? Guillaume Durand répond par des déclarations de guerre à *L'Événement du jeudi*

Ainsi, la responsabilité de la dérive en vient à être entièrement reportée sur la rédaction, et les "présentateurs qui n'ont en général aucune expérience du terrain", alors que "les envoyés spéciaux, quand ils l'ont pu, ont dans l'ensemble bien travaillé" (page 76), parce qu'il y a un "décalage entre ceux qui sont sur le terrain et ceux qui n'y sont pas", "sur-évaluation (...) des présentateurs (...). Et sous-évaluation de ceux qui vont chercher l'information à la source", "mauvaise communication entre ceux qui restent et ceux qui voyagent" (page 76).

Ce serait donc un effet de lignes brouillées, de désaccord entre les équipes, de difficultés à Bucarest et d'affabulation à Paris, si pendant dix jours, tous les médias, sans exception ni fausse note, ont traduit de travers les informations qu'ils recevaient de reporters consciencieux et efficaces. (Apparemment pas de réponse des présentateurs et éditorialistes présents, les personnes désignées étaient peut-être absentes, il y avait tant de personnes absentes...).

Pantins d'une triste comédie dans laquelle il s'imagine tirer les ficelles, parce que plus près de ce qu'il croit être le pouvoir, le journaliste reste choqué quand l'énormité de la blague le découvre sans pudeur. Ainsi, sa fonction de simple porteur n'apparaît jamais plus clairement que dans la place que lui laisse la couverture d'une campagne présidentielle comme celle de Georges Bush : "une plate-forme était installée à une hauteur précise et dans un lieu tel que les journalistes et les caméras de la télévision - parqués obligatoirement sur cette plate-forme - ne pourraient éventuellement montrer que ce que les experts en marketing du parti avaient décidé de faire valoir. Tout était organisé minutieusement - mouvement des journalistes, limités par des câbles, (...), sans possibilité de questions (...)" ⁷.

Chacun son scénario

On trouve en gros deux scénarios qui sous-tendent plus ou moins explicitement les interventions, pour rendre compte des raisons qui auraient nui à une bonne

(15.03.1990, pages 52-53) : "ceux qui cherchent la bagarre vont l'avoir", par des reproches contre "les éditorialistes assis dans leur fauteuils (...), de Pauwels à Kahn en passant par Ockrent...", par des accusations contre Sabatier ou Dechavanne, qui auraient mis "l'information sur le même plan que Guignol", ce qui ferait apparaître, en comparaison, les journalistes "tièdes lorsqu'ils abordent un sujet", et les forcerait donc à verser dans une exagération contraire à leur principes ; c'est sans doute ce que l'on doit comprendre.

6. "Mythes et délires des médias. Télévision nécrophile", in *Le Monde Diplomatique*, mars 1990, page 3.

7. Scène rapportée par Philippe Breton et Serge Proulx dans *Communication* (1990,51: 27-31).

couverture des événements. Ils se succèdent d'un orateur à un autre, parfois d'un moment à un autre dans une intervention.

Le premier insiste sur une désorganisation générale de tout le pays dans laquelle personne n'est épargné, de l'homme de la rue aux médecins, universitaires et journalistes, des dirigeants qui ne sont plus pour longtemps en place, à ceux qui seront bientôt au pouvoir. Il s'agirait d'un emballement de toutes les imaginations, de toutes les peurs et de tous les espoirs. Ce ne serait qu'au dernier moment que le Front du Salut National naissant serait parvenu à se stabiliser au pouvoir ⁸. C'est là que la belle révolution se dresse dans sa pureté au milieu d'un marasme innocent.

Dans cette irrésistible tourmente, les journalistes ne pouvaient avoir la moindre chance de démêler le fil qui menait à la vérité, parce qu'il n'y avait pas de vérité.

Le second scénario rend compte d'une organisation méticuleusement préparée par des puissances intouchables et implacables, aux fins de la satisfaction des ambitions internationales d'un chef d'état sans scrupule - on a reconnu l'URSS et son nouveau maître. Le Front du Salut National, sous les directives et la bénédiction des maîtres du mensonge, aurait distribué les rôles, diffusé les bruits, ciblé ses victimes, pour que le pays entier mais surtout l'opinion internationale en viennent à croire à la révolution telle qu'ils la rêvaient. C'est bien avant les événements de décembre, et sous les bons auspices de la police politique, que tout aurait été mis au point par les dirigeants actuels. Tous les débordements auraient été prévus, pour certains, jusqu'aux soulèvements populaires.

Pris dans de telles forces, les journalistes ne pouvaient se rendre compte de ce qui se passait autour d'eux, parce que tout avait été fait pour que ce soit précisément eux qui produisent la version fautive qu'ils devaient transmettre ⁹.

8 . "phénomène d'auto-intoxication collective, (...) [d'] intoxication venue de tous, à commencer de notre besoin de croire..." pour Jean Daniel, qui explique que "pendant les événements, [il a] voulu [s']informer auprès des hommes politiques (...), passé vingt coups de téléphone, [et nous] affirme que ce qu'[il a] entendu était mille fois pire que les propos des médias" (pages 89-90). On le voit bien, Jean Daniel, qui est un homme important, n'a pas réussi, malgré la qualité de ses relations, à savoir ce qui se passait vraiment dans ce règne absolu du marasme.

"(...) dans [l']ambassade, les gens croyaient que l'on tirait alors que l'on ne tirait pas, sauf par accident." explique Bernard Kouchner (page 36).

"L'intoxication, elle était collective (...) par exemple Stéphan Gouze, chef de l'état-major roumain (...) Julien Vlad, chef de la Securitate (...). Ce doute, voyez-vous, il existait au plus haut niveau !" raconte Jean-Paul Mari (pages 86-87).

9 . Paul Amar nous demande de ne pas être "naïfs", que "les révolutionnaires ont préparé leur révolution. Et ils ont exagéré les atrocités commises par la Securitate à Timisoara" (page 108). Noël Mamère insiste sur les "spécialistes [de la propagande], qui ont su parfaitement

Ainsi, quoi qu'il en soit des histoires que l'on raconte, nos pauvres journalistes n'avaient vraiment aucune chance.

Le doute rétrospectif

Il est indispensable de rappeler qu'en matière de morale, le journalisme oublie souvent le qualitatif pour verser dans le quantitatif. Il est bien connu que des lois précises règlent l'importance d'un événement, qui augmente avec la proximité géographique, et le nombre de victimes : 1000 morts à Bogota égalent 30 en Europe, soient 2 à Paris. Ainsi, les journaux régionaux montent en épingle la disparition du chat de la Mère Michel.

Mais ici, le cas est particulier, puisque, quoi qu'il en soit, nos journalistes n'avaient vraiment aucune chance. D'autant plus qu'il semble que "la plupart d'entre [eux] n'avaient pas l'expérience des conflits, des guerres et des grandes crises de l'histoire, (...) [se] trouv[ai]ent démunis, sans recul (...), manqu[ai]ent de mémoire professionnelle, voire de mémoire historique" (page 50). Autant dire, qu'à part quelques véritables professionnels, il s'agissait d'une troupe d'amateurs qu'il ne convient pas de différencier du spectateur-lambda. Ainsi, puisque depuis notre fauteuil, nous n'avions rien deviné de ce qui se passait vraiment, il est normal que sur place, ils n'aient pas fait mieux ¹⁰.

Il semble tout de même qu'il n'en aille pas ainsi pour tout le monde, que cet amateurisme ne suffise pas à tout expliquer. Certaines remarques de Bernard

utiliser le climat passionnel, les difficultés techniques des journalistes..." (page 104).

Mais l'apôtre de la plus belle version de ce scénario est sans aucun doute Michel Castex (AFP), qui nous a déjà agrémente, dans un style vigoureux et très haut en couleurs, d'un ouvrage entièrement consacré au sujet, *Un mensonge gros comme le siècle. Roumanie, histoire d'une manipulation* (Albin Michel, avril 1990). Très décoré de jeux de mots sur le ton "potache", cet ouvrage apporte un témoignage décisif appuyé sur une analyse convaincante de ce qu'est la manipulation de toute une population et de toute l'opinion mondiale. Il est malheureusement tout à fait préjudiciable à la qualité démonstrative de l'ouvrage que l'anecdote, la citation et la mise en scène grandiloquentes soient les seuls outils argumentaires, que la plupart du temps, dates et références soient imprécises ou absentes. Il est vrai qu'il serait injuste de reprocher à un journaliste de ne pas se soumettre aux règles du discours savant, et de ne devoir se contenter que de l'anecdote bruyante.

10. Pour compléter cette réaction un peu naïve, on peut trouver des remarques de fond sur le problème de la formation des journalistes, dans un article d'Eric Conan publié par *Esprit* (1990,12:5-12). Il semble que les journalistes, à force de vouloir comprendre vite, se passent de la compréhension elle-même. Cela va plus vite.

Kouchner laissent à penser que les gens sur place avaient beaucoup de mal à se faire entendre quand ils se montraient raisonnables. Malgré les renseignements envoyés à Paris, "I.E.M.I.R. (Equipe Médicale d'Intervention Rapide de l'Armée Française) était prête à partir. Pour (...) Médecins du Monde, Médecins sans Frontières et [Bernard Kouchner], il était inutile que cette équipe vienne sur place. Mais on ne [le] croyait pas !" (page 59). Enfin, ce n'était pas seulement à Paris que l'on se montrait sourd aux insensibles, "il suffisait pourtant d'une enquête de quelques heures pour rétablir la vérité [sur le nombre de victimes]. Mais les journalistes ne voulaient pas voir ce 'manque' de blessés, de drames, de spectacles" (page 31) ; "nous avons organisé une conférence de presse le 25 décembre, mais les journalistes ne sont pas venus, car alors ils auraient entendu les chiffres de 746 morts (ou blessés !) pour l'ensemble. Ils ne voulaient pas non plus dégonfler l'événement" (page 37) ¹¹.

Philippe Couve, journaliste au Centre de Formation des Journalistes, qui a analysé avec d'autres étudiants la couverture des événements par les médias, annonce au milieu de son rapport que "l'on peut se demander si les journalistes ne se sont pas laissés bernier lorsqu'ils l'ont bien voulu" (page 102).

La suite du colloque se poursuivra sans que soient relevées ces précisions, sans qu'il en soit tenu compte, comme s'il n'avait pas été clairement dit que les journalistes étaient impliqués activement dans la désinformation. Peut-être que cette fois encore, ceux qui devaient se sentir concernés étaient absents.

Mais ce n'est pas assez, car on a tout de même sa fierté. Et chacun d'exhiber ses doutes, ceux qu'il eut tout de suite, et même avant de quitter la France. "Avant d'entrer en Roumanie, [Bernard Kouchner a] dit aux journalistes que cela [lui] semblait curieux'." (page 36). "Ca ne tient pas debout ! (...) ne cessait de dire"

11. Bernard Kouchner poursuit par une analyse en trois points de ces exagérations, qui met en cause aussi bien les phénomènes sociologiques (rumeur), que psychologiques (se grandir avec l'ampleur de la catastrophe), et humanitaires (les moyens sont proportionnels à l'ampleur de la catastrophe, au risque des détournements...). Sur le dernier point, il convient de préciser que le pragmatisme de Bernard Kouchner laisse une belle place aux exagérations des médias. Parce qu'ils mobilisent l'opinion internationale, et réalisent seuls le déblocage rapide et massif de moyens - qui disparaissent d'ailleurs avec la fin de la couverture de Roumanie (...) Il n'y a pas de morts de faim chez les enfants de Roumanie (...) ces enfants (...) étaient atteints du SIDA" (page 41). De sages avis, auxquels il faut penser quand on trouve dans *Libération* (1-2.10.1990, pages 22-24), à peine décorée d'un court texte titré "Les mouroirs de Roumanie", une série de photographies à l'intensité dramatique soutenue par une esthétique très soignée - la dernière image pourrait tout à fait avoir été extraite du *Birdy* d'Alan Parker.

François Schlosser (chef du service étranger du *Nouvel Observateur*) à Chantal de Rudder (page 61). Pour Jean-Paul Mari, le doute précède le départ, le suit pendant tout son voyage, court dans toutes ses phrases. "Et il est encore là aujourd'hui" (page 79). Il ne se trouve plus personne pour n'avoir pas douté. Peut-être s'agit-il d'une nouvelle catégorie de doute, le doute rétrospectif.

Quel dommage que tous ces doutes aient si peu influencé le ton général des papiers et des discours de chacun. On peut rappeler que Jean-Paul Mari tirait "Les rues étaient couvertes de sang..." , puis citait les témoignages les plus délirants, sans que le mot "doute" n'apparaisse une seule fois dans ce texte - certes souvent au conditionnel -, parlait de recoupements de témoignages de sources diverses, mais floues (*Le Nouvel Observateur*, 21.12.1989, page 47). Une semaine plus tard, le ton ne change pas, "les Roumains ont payé d'un prix terrible la fin de la dictature". Jean-Paul Mari rapporte toujours les mêmes témoignages : "on pataugeait dans le sang. (...) Ne buvez pas l'eau, les terroristes l'ont empoisonnée. Ce sont des commandos lybiens, syriens, iraniens", même s'il laisse la parole aux roumains qui s'inquiètent de l'avenir de leur révolution (*Le Nouvel Observateur*, 28.12.1989, pages 46-47). Chantal de Rudder joue plus finement ; elle est la seule à annoncer dans ce numéro que "le nombre des victimes a été très exagéré", mais dans une ambiance de dramatisation autour du portrait d'un illustre inconnu, Sorin Oprea, "mécanicien de 27 ans" et pur révolutionnaire semble-t-il (*Le Nouvel Observateur*, 28.12.1989, page 48). La semaine suivante, elle contera les aventures d'un autre jeune homme, Dan Gugu, dans son décor fait de détails sur la vie quotidienne (*Le Nouvel Observateur*, 04.01.1990, pages 36-39). Quant à Jean-Paul Mari, il nous livrera une dramatique reconstitution "heure par heure et parfois minute par minute des derniers jours de Nicolae et Elena Ceausecu" (*Le Nouvel Observateur*, 04.01.1990, pages 40-43). Dans *Le Nouvel Observateur* du 18.01.1990, il persévère : "la révolution a fait probablement mille à deux mille morts dans le pays ; autant d'autels à même le pavé, d'images de corps martyrisés et de familles en deuil" (page 50). Enfin, dans *Le Nouvel Observateur* du 15.02.1990, il doute assez pour dénier l'existence des terroristes étrangers et des souterrains, mais le nombre de morts, accompagnés des mêmes horreurs, reste à la hausse.

Et jusqu'à Jean Daniel de douter, dès "la première scène du procès de Ceausecu" (page 20). Il doutait alors, en critiquant la "placidité bien juridique" des gouvernements occidentaux, les appelant "à puiser leur inspiration dans la rue", une inspiration qui leur suggérerait l'ingérence par une force militaire internationale ; c'était dans l'éditorial du *Nouvel Observateur* le 28 décembre (page 40), celui-là même qui commentait les images du procès. Un éditorial au lyrisme grandiloquent intitulé "Le sang de la liberté", qui commençait par : "Voici donc, tachée de sang,

l'aube des temps nouveaux. L'aube annonciatrice d'une ère où les hommes en finissent avec les idéologies de la table rase et les religions du salut. Fallait-il, pour cette inauguration du XXI^{ème} siècle, que le deuil à ce point l'enténébre ? Le fait qu'il y ait eu plusieurs Oradou pendant cette semaine roumaine souligne, rétrospectivement, le véritable miracle qui s'est produit en cette année des peuples libérés" (page 40).

Faute d'avoir le triomphe modeste, certains ont le doute triomphant.

Pourtant, des doutes précoces effectifs, il y en avait dans *Le Monde* qui titrait dès le mardi 26 décembre : "Timisoara est entrée dans l'ère du soupçon. Excès de zèle, absence totale de responsables, la première ville libre de Roumanie, où seul 'le peuple' commande, est devenu un redoutable moulin à rumeurs", et met en cause la vérité sur les chamiers et les terroristes, le rôle de l'armée et de la Securitate, enfin ramène le nombre de victime à quelques centaines. N'est-ce que de ce qu'il se prive de photo, que ce quotidien ne s'adonne pas au spectaculaire ? et que ne vendant pas ce produit, il n'a pas été obligé de mentir ?

Une seule vérité : l'émotion.

Ce sera grâce à Jean Daniel, "celui-dont-le-métier-est-de-comprendre-vite-pour-faire-comprendre-aussi-vite"¹², que l'on trouvera les premières clés des nouvelles règles du journalisme. Nous savions que Jean Daniel était le directeur d'un très grand hebdomadaire, il nous a rappelé qu'il était un Monsieur qui a des relations, nous allons découvrir maintenant de quel penseur il s'agit.

Dès la seconde introduction, qui lui est confiée, on devine qu'à la question "Roumanie. Qui a menti ?", il n'est pas près d'être répondu si ce sont des journalistes qui s'en chargent. Une première proposition nous délivre d'une "idée simpliste (...) selon laquelle il suffirait de séparer le fait du commentaire pour faire preuve d'objectivité" (page 18). On doit donc conclure que cela ne suffit pas, qu'il n'est pas

12. D'après Jean Daniel (page 17).

Pour l'illustrer, on peut évoquer la révolte étudiante de Tim'Anmen, qui se montre riche en enseignements sur les transformations que réalisent, en même temps, l'incompétence et la méthode de "compréhension rapide" des médias. Au-delà des mêmes effets d'exagérations morbides, une analyse de Marie-Claire Bergère publiée dans *Vingtième Siècle* (1990,27:3-14) met en évidence les contresens de la reprise des mots d'ordre étudiants par les médias et les observateurs étrangers, qui ont permis non seulement de donner le lustre démocratique à cette révolte, mais aussi de l'amalgame un peu trop rapidement au contexte très actuel de l'écroulement des systèmes socialistes.

si facile d'être objectif, c'est-à-dire d'éviter de mélanger, dans ce que l'on raconte, ce qui s'est passé et ce que l'on en pense. Il n'en est rien, car le problème n'est pas la difficulté de l'attitude objective, mais le renoncement à celle-ci, parce que l'important c'est l'honnêteté, et qu'il n'y a qu'un seul moyen de l'obtenir. "Nous savons aujourd'hui que (...) seul le commentaire peut prétendre à l'honnêteté précisément parce que seul il renonce à l'objectivité. Un éditorial, un commentaire, une analyse orientée, un article d'humeur, une polémique, et en général un texte où l'auteur emploie la première personne et dit 'je' en parlant de son 'moi' : ce sont là autant d'écrits qui se présentent sans ambiguïté. Ils expriment une opinion et non une vérité ; un parti-pris et non une donnée ; une thèse subjective et non un fait objectif" (page 18). Et Jean Daniel conclut que si l'on persévère dans "la fameuse distinction entre le fait et le commentaire, cela doit entraîner la confusion que seul le commentaire est tout à fait honnête" (page 18), ce qui serait absurde. Il ne faut donc pas différencier le fait du commentaire ! C. Q. F. D., c'est-à-dire qu'en Roumanie, durant une semaine, n'eurent lieu que des faits commentés honnêtement et rapportés sans ambiguïté.

Il ne s'agit pas seulement de montrer ici de quelles manières un rhéteur maladroit coule avec le poisson qu'il veut noyer, mais de quel renversement des valeurs il procède. Car en fin de compte, ce que Jean Daniel défend n'est que la suprématie d'une subjectivité qui serait seule honnête et claire, sur une objectivité impossible et, en fin de compte, trompeuse. Il est seulement paradoxal que le sujet même du colloque, auquel il participe en première ligne, pose justement la question de l'honnêteté des commentaires, et de l'objectivité des faits rapportés. Mais Jean Daniel n'oeuvre, par cette rhétorique boiteuse, qu'à la couverture *a priori* de tous les débordements des commentaires journalistiques, en même temps qu'à la justification de tous les mensonges de la profession. On peut tout de même se demander si le sacrifice d'un peu de ce temps consacré au commentaire, au bénéfice de l'analyse des faits rapportés, n'aurait pas, malgré l'ambiguïté de l'objectivité, réduit l'ampleur du mensonge.

Si les circonlocutions de Jean Daniel n'ont pas convaincu les lecteurs, l'un de ses collaborateurs, Guy Sitbon, se chargera de compléter la démonstration.

Guy Sitbon commence par une sorte de harangue : "je connais peu de métiers où l'on soit plus impitoyablement scrupuleux. Alors qui a menti en Roumanie ? Les journalistes ? Ils n'inventent jamais rien (...) ils répètent ce qu'on leur dit" (page 113). Il serait tout à fait irrévérencieux de penser ici à un perroquet, car les journalistes "réagissent avec émotion. Ecrire un article ne consiste pas à rapporter les faits, mais à faire passer une émotion" (page 114). On se prend à rêver

aux "Émotions de 20 heures", mais il s'agit d'être ici sérieux, "car l'émotion, c'est la démocratie. Qu'ont fait les chaînes de télévision, sinon faire passer une émotion ? Dans les pays totalitaires, on ne fait passer aucune émotion. Une émotion, c'est le contraire d'un renseignement. (...) Emus nous-mêmes, emportés par notre propre émotion, nous avons servi au public ce qu'il attendait. Pour faire de l'audience. Parce qu'en démocratie, les entreprises de presse sont des sociétés commerciales (...) Ici le parti ne couvre pas les déficits." (pages 114-115). On doit donc comprendre qu'en démocratie, les journalistes mentent parce que leur public les y oblige, tandis qu'en dictature, les journalistes mentent parce qu'ils sont forcés par le pouvoir en place. Ainsi, la différence, pour un journaliste, entre démocratie et dictature, revient à choisir pour quelles raisons il est obligé de mentir.

Mais cela ne suffit pas encore, parce que "ici il faut plaire. Il faut faire du spectacle. Nous prenons des petits faits et à partir d'une simple esquisse, nous peignons un Rubens, que dis-je un Rubens, un Courbet ! C'est vrai, nous avons un talent fou, mais nous sommes payés pour cela" (pages 115-116) ¹³. La subjectivité que Jean Daniel laissait encore cachée se découvre maintenant. Il ne s'agissait pas de mensonges, mais d'œuvres d'art. Et invoquer aujourd'hui une trahison de la vérité serait pire qu'une injustice, ce serait une faute de goût.

Pour finir

Ce serait accorder une habileté trop noble, une place trop grande à la profession que de développer des analyses savantes de ce qui serait une vaste stratégie politique. De très efficaces méthodes de dramatisation soutenues par un art consommé de la narration, de l'utilisation des citations, du témoignage, etc., seraient à la base d'une tactique de la dissimulation des débats publics par la dramatisation d'événements qui devraient au contraire les entretenir, voire les générer.

Ainsi, on pourrait montrer que devant ses clients pressés, le journal fabrique une sorte de trame pour une lecture rapide, en surface ; gros titres, sous titres, photos et légendes composent un message qui sera plus ou moins en contradiction avec la thèse qu'illustre le texte, parce qu'il faut s'appliquer à lire avec

13. Si *Le Nouvel Observateur* donne plutôt dans la peinture réaliste, *Libération* s'est octroyé le genre littérature visionnaire (17.07.1985). On se souvient du "reportage" de Marguerite Duras sur l'affaire Grégory, et des justifications de la rédaction en termes de "quête d'une vérité qui n'est sans doute pas la vérité, mais une vérité quand même, à savoir celle du texte écrit". On ne peut rien refuser à un grand écrivain, surtout pas de vouloir se prendre pour un journaliste.

beaucoup de minutie ce qui n'est pas fait pour cela, parce que cette composition suffit au journaliste pour laver sa conscience ¹⁴.

Mais c'est trop d'hommage encore, quand il ne s'agit que de meure en évidence beaucoup de maladresses et des petites stratégies marchandes ¹⁵. S'il n'y avait qu'à découvrir le ridicule et la vanité de certaines pratiques, ce serait encore un jeu. Mais nous n'en sommes plus là. Ce que l'ampleur de cette dérive découvre au grand jour et à leur plus grande surprise sont les façons habituelles de la majorité des journalistes.

On a parlé de leçons qui avaient été tirées, "pour essayer (...) de faire mieux la prochaine fois" (page 16). Pourtant, à propos de la Roumanie dont l'image de marque tend à se dégrader depuis la révolution, on a raconté que le gouvernement avait fait venir à Bucarest des cohortes armées de mineurs pour mater dans le sang la contestation montante, pour finalement apprendre que sur place, cette répression était passée plutôt inaperçue. On a vu les images d'une manifestation de la minorité hongroise réprimée par la police, avec le matraquage à mort d'un manifestant. La scène a été présentée comme un acte de racisme anti-hongrois courant dans le pays. On apprendra que la victime était roumaine.

Il est bien sûr que la rectification suit souvent, de plus ou moins près, la mystification, mais quelle force a-t-elle ? celle d'un petit communiqué dont les rares personnes à l'avoir remarqué auront du mal à se souvenir. Et le travail continue.

14. Il n'est pas abusif d'affirmer que *Le Nouvel Observateur* fonctionne aujourd'hui et dans son ensemble sur ce modèle, qu'il n'est pas le seul. Nous prendrons comme exemple l'article sur la Roumanie, que Chantal de Rudder "dans la ville où tout a commencé", a intitulé "Le Walesa de Timisoara". Ce papier est daté du 28.12.1989, il est centré autour d'une photo du "chamier de Timisoara". Si le texte émet des restrictions quant à la rigueur des chiffres estimés, le spectacle est déjà mis en place, d'un côté par l'horreur de la photo, de l'autre par l'effet d'individualisation du drame. Qui pensera encore, à moins d'une pratique paranoïaque de la lecture, à remarquer que le journaliste doute des estimations ?

15. A propos du meurtre collectif dont quatorze étudiantes ont été victimes à Montréal, une série d'articles publiés dans *Sociologie et sociétés* (1990, XXII(1):192-213) analysent la façon dont l'événement a été couvert par les médias, la responsabilité de ceux-ci dans le détournement des "véritables enjeux sociaux et politiques sous-jacents à un événement". Tout de même, l'un d'eux s'achève sur la dénonciation d'une utilisation très lucrative du contexte, par certains journaux qui ont placé quelques pages de publicités maquillées en condoléances. Voilà la réalité du fonctionnement en question.

De la même façon, on peut illustrer la récupération commerciale de l'effet de drame par *Le Nouvel Observateur*, qui proposait dès le premier février, une page de publicité dans un ton politico-touristico-humanitaire, un voyage vers "Bucarest ou la démesure. Un îlot de latinité dans une mer slave", avec une "offre exceptionnelle des voyages UTA (...), qui pratiquent un prix de solidarité à la Roumanie." (01.02.1990, page 80).

Plus près de nous, on trouve les médias français impliqués dans la diffusion des rumeurs les plus fantaisistes et invariablement les plus morbides à propos de la profanation du cimetière juif de Carpentras. La manipulation des mêmes faits, tour-à-tour affirmés puis contredits à grands cris, n'a profité qu'à la propagation des thèses antisémites paranoïaques, malgré les défenses habiles d'idéologues pressés et les amalgames politiques tout de suite mis en place. Le discrédit est finalement retombé sur la communauté en question, parce qu'une cause, fut-elle la plus juste, ne se défend pas par le mensonge ¹⁶.

Plus banalement, les habitants de Vaulx-en-Velin ont pu assister pendant une semaine à la révolte qui embrasait leurs cités, en regardant leurs postes de télévision, parce que de leurs fenêtres, il n'y avait plus rien à voir depuis longtemps. Un peu plus tard, les journalistes attendaient l'arrivée de la police, comme sur un tournage de cinéma, pour une nouvelle "révolte de banlieue" ; les "acteurs" les avaient prévenus avant la préfecture. Enfin, les manifestations étudiantes ont fait la Une des médias. On y regrettait que les justes revendications soient trahies par les exactions de quelques loubards, dont les médias ne cessaient de montrer des images, sur lesquelles ils ont abondamment glosé ; "vers 19 heures, la scène frisait le grotesque quand une poignée de jeunes irréductibles poursuivaient leur manège sous les flashes des photographes bien supérieurs en nombre" écrit Erich Inciyan (*Le Monde*, 07.11.1990). Une image simple et nette qu'il faut garder à l'esprit pour nous délivrer de tous les scrupules dans la saine méfiance.

Reste enfin notre accord sans restriction avec Jean Daniel qui affirmait encore en décembre dernier à propos de la révolution roumaine (*Le Nouvel Observateur*, dossier n°2, page 36) :

"Dans l'analyse des causes de cette intoxication (évidemment involontaire de la part des télévisions occidentales), nos confrères ont trouvé le fiévreux et habituel désir chez tout homme de presse d'avoir le maximum d'informations sur le sujet le plus chaud (...)

Tout a été dit. Et bien dit."

16 . On apprend dans *Esprit* (1990,12), que finalement, selon *l'Express* du 15 juin 1990, la tentative d'empalement aurait été "attestée par un examen médico-légal" (pages 14-15). Il est précisé ensuite que "les responsables locaux de la communauté juive adoptèrent la même attitude que dans les précédentes affaires de profanations (près d'une vingtaine - dont certaines restées secrètes - avec exhumation, ces dix dernières années en France) : prévenir la police et tout faire pour garder le secret" (page 14). De plus, se serait Pierre Joxe qui aurait pris la décision de rendre la profanation publique, tandis que Laurent Fabius la commentait à l'assemblée nationale, avec quelques erreurs déjà.

Pour une analyse des dérapages idéologiques en question ici on se référera à l'article de Jacques Vialle, *Judéité, antisémitisme et historicité*, dans ce numéro.

Judéité, antisémitisme et historicité

Il n'est de lieu convenu ni de moment privilégié pour parler de "la question juive", cela peut vous venir ou non, se rapporter à un événement qui marque l'actualité ou tenir de l'interrogation abstraite. Mais qu'elle soit posée ou non, "la question" finit toujours par vous rattraper - au détour d'une phrase anodine ("mais qu'est-ce que tu crois, on n'a pas la bourse de Rotschild !") ou en contrepoint d'une discussion savante (sur Durkheim, Marx ou Simmel) -, le Juif est déjà là.

Qu'est-ce qu'être juif ? De Karl Marx à Jean-Paul Sartre, "la question" s'est faite dissertation, elle est entrée dans cet ordre du discours que Michel Foucault décrit comme le lieu où la parole perd des dangers de sa manifestation sauvage, où l'intelligence croit pouvoir se déprendre de l'idéologie. De cet ordre, auquel tous nous avons accroché nos valeurs, on pouvait espérer qu'il nous prévienne des agissements de la "double pensée". Pourtant, la version profane de la question est toujours là. Il y a un état juif, des noms juifs, différentes déclarations, et professions de foi envers ou contre le judaïsme ; à partir de ces catégories ordinaires de perception, je me demandais ce qu'il y avait de commun entre mon ami Jacques Zaffran, distingué érudit, initié au Texte et Maurice Assouline, empereur marseillais du jeans.

La question est crue, de celle que l'on garde généralement pour soi, parce qu'elle peut désigner le bon et le mauvais juif. Mais c'est d'elle qu'il faut partir, si l'on veut trouver un lieu où, posée autrement, elle laisse apparaître quelque chose de ses conditions d'énonciation, quelque chose des représentations sous-jacentes qui l'on fait naître et qui en sont les corrélats cachés. Un lieu qui n'appellerait pas forcément de réponse, mais pointerait l'interrogation sur la question elle-même.

On peut lire chez Shmuel Trigano une version plus douce, moins sujette à connotation, mais équivalente à ma question :

En quoi y aurait-il un lien entre un Hébreu des temps bibliques, un Juif espagnol du XII^{ème} siècle et un Juif français du XX^{ème} siècle ? Comment un historien scrupuleux peut-il appartenir à une même catégorie, inscrire dans un même processus tant de manifestations et de diversité ?¹

1. Shmuel Trigano, *Comment on écrit l'histoire Juive*, in *Pardès*, (1985, 1:62).

Bref, la judéité a-t-elle valeur de concept ?

Naissance de "l'idée juive"

D'intime et limitée qu'elle se présentait à l'origine, la question de l'identité juive se révèle à l'étude multiple et générale, comme le point cardinal et l'enjeu des discours sur les juifs.

Le problème de l'identité est ainsi à la racine du projet de constitution d'une historiographie du judaïsme, alors même que s'achève le dernier grand mouvement d'émancipation juridique des juifs d'Europe occidentale ; mouvement qui vint entériner une émancipation sociale la plupart du temps déjà acquise, mais qui en fixa, comme à rebours, les conditions formelles d'application : la judéité est désormais réduite à sa portion congrue de pratique confessionnelle. Sans revenir précisément sur les raisons et le contexte historique de cette émancipation, rappelons que l'humanisme développé par les Lumières (et par l'*Aufklärung* en Allemagne) en a formé le creuset idéologique, faisant de l'événement politique l'extension logique d'une éthique universaliste qui condamnait, à terme, "le peuple juif" à sortir de l'histoire.

Un homme comme l'abbé Grégoire, héros de l'émancipation juridique des juifs en 1791 et dont il est aujourd'hui question de transférer la dépouille au Panthéon, proposait ainsi de résoudre le problème posé par les juifs depuis tant de siècles, en supprimant purement et simplement tout ce qui semblait sceller l'unité juive, c'est-à-dire tout ce qui, selon lui, se manifestait chez les juifs comme traits distinctifs ². La démarche de l'abbé Grégoire résumait, dans la pureté de sa solution, la première philosophie juridique et sociale fondée sur les Droits de l'homme, qui impliquait que tous les êtres de raison soient traités de la même façon, en tant qu'êtres définis de manière apriorique, c'est-à-dire indépendamment de toute considérations anthropologiques.

De cette opposition entre le particulier et l'universel, vont naître aussi bien les formes modernes de l'antisémitisme que la morale assimilationniste des

2. Sur l'abbé Grégoire et le traitement constitutionnel du statut des juifs, Cf. Shmuel Trigano, *La république et les juifs*, (Presses d'aujourd'hui, 1982) et les articles de Pierre Birnbaum parus dans *Le débat* (1990, 53:157-173) et la *Revue française de sociologie* (1989, XXX:497-510)

"Lumières juives" ³.

En 1848, en pleine fièvre révolutionnaire, Richard Wagner écrivait : "L'humanité ne connaîtra jamais de liberté véritable tant qu'il restera des opprimés dans le monde, aussi peu qu'ils soient et aussi loin qu'ils se trouvent". Deux ans plus tard il rédigeait un pamphlet, *Le judaïsme dans la musique*, dans lequel on trouve les éléments principaux de l'antisémitisme nationaliste : la corruption d'une culture "authentique" par l'esprit "cosmopolite" juif, la stigmatisation de particularismes linguistiques (l'allemand, comme langue pure est opposé à la panglossie yiddish), anthropologiques (à travers la dénonciation des dangers de la panmixie) et sociaux (les juifs n'ont pour seul intérêt que les leurs propres). Les propos de Wagner ne tranchaient pas sur un discours alors largement circulant, mais ils montrent une fois encore que l'esprit révolutionnaire et émancipateur n'est pas exclusif de l'exacerbation et du rejet d'une spécificité juive ⁴.

Dans *La question juive*, Karl Marx soutient l'idée qu'il n'y a de communauté juive que parce que le capitalisme en fournit les conditions de possibilité et que la destruction attendue de l'un entraînera la disparition de l'autre. Cette idée, loin d'avoir disparue, constitue une dimension fondamentale de l'antisionisme de la gauche et de l'extrême gauche contemporaines.

Enfin, la naissance d'une historiographie du judaïsme, conséquence institutionnelle de l'émancipation, n'a pu se faire qu'au prix de la disparition de toute référence savante à la tradition narrative ancienne, mais toujours vivante, du peuple d'Israël. Il fallait en effet reconstruire l'unité du récit historique juif selon les canons de l'épistémé moderne et par conséquent, rompre avec l'autorité de l'*Haggadah*, de

3. Depuis la fin du XVIII^{ème} siècle et jusqu'au moment où le sionisme s'organisa en force politique, un mouvement social et culturel, l'*Haskala*, inspiré des Lumières, s'est développé au sein du judaïsme européen. Le programme de ces "lumières juives" prévoyait de faire participer la communauté au grand courant culturel européen par une réforme de l'éducation juive traditionnelle et par l'abolition de la vie de ghetto. Cela impliquait l'addition de disciplines profanes aux programmes scolaires, l'adoption de la langue vernaculaire à la place du yiddish, l'abandon du costume du ghetto, la réforme des services de la synagogue et l'engagement dans des professions qui n'étaient pas jusqu'alors pratiquées par les juifs (artisanat et agriculture). A la fin du XIX^{ème} siècle, certains des objectifs de l'*Haskala* étaient devenus des traits constitutifs de la vie juive (adoption des langues nationales, accès aux universités et participation à la vie intellectuelle dominante), donnant naissance à une classe moyenne laïque, plus ou moins fidèle aux traditions historiques du judaïsme et fortement intégrée à la société occidentale moderne ; d'autres objectifs, qui se heurtaient de front au pouvoir rabbinique et à la tradition mystique, furent abandonnés ou finirent par se confondre avec le programme du sionisme naissant.

4. Au sujet de l'antisémitisme de Richard Wagner, Cf. J. Katz : *Wagner et la question juive*, Hachette, 1986.

la tradition en général et de la mystique juive en particulier ⁵.

Plus que tout autre, cette historiographie va être orientée par les valeurs ; en elle vont se conjuguer une intention scientifique et une intention ontologique ; l'identité juive apparaîtra ainsi, aux yeux des premiers historiens juifs, comme le déterminant et la fin de l'entreprise de connaissance du judaïsme, sous contrainte, cependant, de ne se manifester que sous la forme d'un objet historique. Trigano montre que ce problème de l'identité a constitué, dès l'origine, l'objet même de l'historiographie du judaïsme, comme si, menacée de dissolution dans l'ordre de l'existence pratique, l'identité juive trouvait, dans le discours savant, un nouveau recours, une manière de retrouver une transcendance face aux effets réducteurs d'une définition légale de la judéité ⁶. Toute la problématique de la *Wissenschaft des Judentums* a ainsi consisté à organiser la narration historique juive autour de l'intrigue de "l'idée juive" c'est-à-dire de "l'esprit du judaïsme", revu et corrigé par l'esprit laïc ⁷.

Mais l'intrigue de l'idée, qui faisait de l'historiographie juive une histoire des idées, une histoire intellectuelle, ne tiendra pas le choc de la querelle des historiens qui anima l'Allemagne du début du XX^{ème} siècle et donna lieu à une redéfinition de l'objet même de l'histoire : une histoire des faits plutôt qu'une histoire des idées, une histoire des états plutôt qu'une histoire des peuples.

Dans cette histoire positive, il n'est plus de place pour "l'esprit du judaïsme"

5. L'*Haggadah* est la partie non spécifiquement juridique du Talmud, on y trouve consigné toutes sortes de choses, depuis des jeux de l'esprit (jeux de mots et paradoxes), des exercices littéraires (fables, récits épiques), jusqu'aux commentaires talmudiques de l'actualité. L'*Haggadah* constitue à elle seule un véritable univers mental, mais dont la manifestation semble un tel chaos que les historiens ne l'ont pas retenu comme source.

6. P. Birnbaum souligne le fait que l'émancipation juridique a exercé un poids sociologique différentiel, suivant le milieu dans lequel elle fut reçue. Si les juifs de Bordeaux, déjà fortement intégrés au tissu économique et social français, ont participé, dans le cadre des Etats généraux de 1789, au programme de l'émancipation, par contre, les communautés d'Alsace, isolées dans une culture de ghetto, mais juridiquement autonomes, ont réagi de manière beaucoup plus critique au projet républicain, jusqu'à entrer en conflit ouvert avec les communautés du sud. De la même façon, les premières générations d'intellectuels (issus des fractions dominantes de la communauté juive), ont été beaucoup plus sensibles que les autres juifs, aux problèmes de l'assimilation et aux transformations idéologiques qu'elle exigeait. Malgré la fermeture des ghettos, tout une vie culturelle spécifique a continué de s'exprimer, dans une indifférence quasi générale vis-à-vis de l'émancipation, et cela, jusqu'au début du XX^{ème} siècle.

7. La *Wissenschaft des Judentums*, née en Allemagne au début du XIX^{ème} siècle, est la première tentative de constitution d'une science du judaïsme sur le modèle des disciplines universitaires.

et l'histoire juive devient le récit de la stabilisation progressive d'isolats ethniques plus ou moins acculturés et dont la caractérisation devient strictement géographique ; l'identité juive n'est plus alors comprise que dans les termes de son environnement.

Mais si l'intrigue de l'idée disparaît officiellement du programme de l'historiographie, elle s'installe désormais profondément dans les mentalités et on la trouve à l'oeuvre dans tous les *revivals* de la conscience juive.

Différence dans la différence : la *Eda*

Thématisée sous la forme anhistorique et essentialiste d'une idée, la question de l'identité juive se trouve à l'oeuvre aussi bien dans le discours philanthropique, dans le discours des premiers historiens juifs, que dans celui des antisémites. On sait le désastre qu'à pu engendrer une telle idéalisation. Mais en a-t-on tiré toutes les conclusions ? Peut-on estimer les effets que cette façon de voir, toujours persistante, risque de produire, si l'on se contente de poser la question au seul plan de l'éthique, au mépris de sa portée gnoséologique ?

Faire de l'histoire, c'est produire de la différence. Non pas seulement reconnaître qu'un événement n'est jamais identique à un autre, mais montrer que des causalités différentes sont à l'oeuvre, là où le sens commun et parfois même l'oeil savant ne voient, pour des raisons différentes, qu'un principe général en action.

Ainsi en est-il de l'identité juive et de l'antisémitisme qui, constitués comme objet de discours ou sujet de conversation, sont condamnés à ne fonctionner que comme des idées à travers lesquelles sont brassés toutes sortes d'événements, au risque des pires confusions.

La démarche historique procède tout autrement, puisque c'est la rencontre de l'événement qui seule lui permet de poser, lorsque cela a un sens, la question de l'identité ou celle de la nature et du genre d'une exclusion donnée.

Pour trouver dans l'histoire des juifs l'histoire d'une communauté, c'est-à-dire l'histoire de la transmission globale d'une tradition, sans pour autant y voir à l'oeuvre un principe anhistorique ou l'évolution d'une idée, il faut selon Trigano, reconsidérer la communauté juive comme une communauté vivante, agie par une rationalité propre. Il faut redécouvrir, nous dit-il, "l'idée que le peuple juif est diversifié, multiple, producteur de tension, de conflit, de confrontations en son sein même, qu'il y a des mouvements sociaux qui s'y déploient des siècles durant à

travers des pays et des cultures extrêmement différentes. Loin de l'image d'une communauté idéale, totalement solidaire et soudée, vivant dans un consensus dogmatique impeccable, image fossile ! C'est le contraire qui est vrai, tant l'histoire des conflits inter-juifs est chargée" ⁸.

Plutôt que le terme de *peuple* qui évoque une entité nationale, Trigano utilise un mot Hébreu : *Eda*, qui signifie communauté mais qui, si on pousse un peu loin l'analogie, désigne aussi une sorte de canal de communication qui se déploierait à la fois dans l'espace - mettant en rapport les ethnies et les groupes géographiquement dispersés - et dans le temps - reliant constamment les juifs à leur histoire et à leur origine. La *Eda* serait ce qui lie et relie les juifs entre eux, à travers la continuité et la renégociation perpétuelle des termes d'une tradition. Pour retrouver "l'épaisseur de la socialité historique juive", il faut alors se représenter à chaque moment de l'histoire, l'état de la communication interne à la communauté, c'est-à-dire l'état des rapports de forces symboliques qui se constituent autour de la Tradition (et en dernier lieu autour du [rapport aux] textes fondateurs) et qui modèlent de l'intérieur l'organisation politique et sociale de la communauté.

C'est autour de la "narration du divin", et de la place qu'occupe cette narration dans le quotidien de la communauté, qu'a lieu la communication interne et que s'organisent les rapports de force que nous venons d'évoquer. La narration du divin ne se limite pas en effet à un ensemble de pratiques liturgiques, mais enveloppe tous les actes de la culture communautaire ⁹. Les conflits dans la *Eda* apparaissent alors, selon Trigano, comme des conflits d'interprétation. Non pas au niveau même du commentaire savant des textes sacrés, mais à celui du rapport de la vie sociale aux écritures et de l'écriture à la vie sociale, c'est-à-dire de la politique communautaire définie en référence à la tradition et, par extension, du rapport de l'intérieur de la communauté à son environnement ¹⁰. Si tout cela semble difficile à saisir, c'est que la *Eda*, telle que la définit Trigano, remet en cause nos catégories

8 . Shmuel Trigano, *Comment on écrit l'histoire juive*, opus cit., page 68.

9 . La liturgie contribue cependant de manière essentielle à la socialisation, en mettant en rapport chaque fidèle avec la "narration fondatrice" léguée à son peuple. Pour des développements sur ce sujet, Cf. *La Bible au présent*, présentation du thème par Cl. Rivière (Gallimard, 1982).

10 . Si les conflits d'interprétation ne se produisent pas au niveau du commentaire des textes sacrés, c'est que la tradition juive du commentaire ne fonctionne pas sur le mode agonistique du *logos*. Les commentaires ne sont pas confrontés les uns aux autres ; le nouveau ne remplace pas l'ancien, il s'y ajoute. Cela ne veut pas dire que les commentaires ne sont pas mis en relation les uns avec les autres, mais signifie qu'ils sont, chacun au même titre que les autres, les extensions d'une unique référence : "Tout ce qu'un disciple sert est destiné à apporter de neuf", lit-on dans le Talmud, "a déjà été dit à Moïse sur le mont Sinaï". (Pour de

de perception du politique ; le principe de la Eda n'est pas le *Politikon* grec, où comme le dit Marcel Detienne : "l'un-seul en commun" ¹¹ ; ce n'est pas non plus "l'espace public" ; il n'y a pas dans la Eda un lieu propre du politique, une *agora*, un *forum*, ou un parlement, et pas plus de constitution. Il y a une vérité révélée, mais dont la connaissance n'est pas donnée ; une référence dont les extensions sont autant d'absences, de lacunes, d'espaces laissés au commentaire. Le rapport à cette référence n'est pas lui-même posé une fois pour toutes, ce qui empêche qu'aucun dogme ne puisse contenir la parole divine (ce qui explique aussi le partage entre la Kabbale et la tradition talmudique) et qu'aucun pouvoir sacerdotal ne se transforme en institution ecclésiastique ou en gouvernement théocratique (comme ce fut le cas pour l'Église romaine). Si l'existence et la conservation minutieuse de la parole divine fédère la communauté juive, le rapport problématique qui se noue à cette référence engendre sans cesse une hétérogénéité interne, aux conséquences politiques et sociales, qui donne lieu à une véritable diaspora intérieure.

Pour montrer l'hétérogénéité spécifique de la Eda, Trigano insiste sur les crises régulières (lutes de pouvoir et modifications des structures sociales) qui en font un système en équilibre instable, où tantôt dominent des stratégies identitaires de recentrement par rapport à la tradition, tantôt des stratégies d'ouverture, voire même d'éclatement de la communauté :

Ce qui opère la continuité de l'histoire juive à travers les âges et les lieux, c'est précisément la continuité et la consécuité des mouvements sociaux qui caractérisent la Eda. Ainsi y a-t-il répliation, continuité et évolution de la configuration sociale à trois époques aussi différentes que celle du deuxième temple, du Moyen-âge espagnol et moyen-oriental et de l'époque pré-moderne et moderne (...) Cette configuration met aux prises une classe de lettrés et de négociants, favorable au syncrétisme et qui prône la Torah écrite (les sadducéens, les qaraïtes, le parti philosophique juif, les maskilims) ; un parti, comprenant des lettrés et des membres des classes populaires, qui s'y oppose en vertu de l'historicité et de l'oralité de la Torah (pharisiens, rabbanites, kabbalistes, certains secteurs de la tradition) et un parti allégoriste, qui tend à la disparition d'Israël (esséniens, qaraïtes extrêmes, septiques philosophiques, assimilationnistes), originaires des

plus amples précisions sur la tradition hébraïque du commentaire, Cf. H. Atlan, *Niveaux de signification et athéisme de l'écriture*, in *La Bible au présent*, opus cit., pages 55-88 et G. Scholem, *L'identité juive*, in *les Actes de la rech. en science sociale*, 35, 1980).

11 . Dans une conférence donnée à l'EHESS (Marseille, le 14 mars 1991).

*classes élevées, car cela suppose la possibilité de s'intégrer dans le système social d'accueil.*¹²

Conçue comme la catégorie de perception la plus large et en même temps la plus économique pour penser l'histoire juive, la *Eda* se révèle être, du même coup, l'échelle adéquate pour penser l'identité juive. Une identité polymorphe et non plus monolithique comme celle que tente d'imposer "l'idée juive", une identité instable, sans cesse renégociée dans le cadre de la *Eda*, une identité, enfin, qui donne à notre question initiale une réponse sans détour : la judéité n'est pas un attribut individuel, elle n'est pas un non plus un attribut collectif ; en fait, elle n'est pas un attribut du tout. On est pas plus ou moins juif et la conscience ou la foi n'ont rien à voir dans l'affaire, l'initié et le profane, le laïc et le religieux, l'assimilé et le nationaliste, l'intégriste et le dissident, etc., tous appartiennent à la *Eda*, car tous participent de ce qu'elle est, et contribuent à ce qu'elle soit.

Le modèle que propose Trigano pour réinterpréter les différentes étapes de l'histoire juive selon un système de déterminations propres, n'est pas exclusif, comme on pourrait le croire, d'une approche intégrée de l'histoire juive à l'histoire de son environnement. Elle est une étape primordiale grâce à laquelle l'historien se donne les moyens de retrouver les propriétés, qu'une histoire fondée sur une axiologie exogène a toute chance d'occulter. Si le modèle de Trigano se présente comme un modèle structural, la *Eda* n'y est pourtant jamais conçue comme une structure qui se retrouverait avec une constance impeccable à chaque étape de l'histoire juive. Un modèle ne peut jamais rendre toute sa complexité à l'histoire, et si le vocabulaire de Trigano semble parfois trahir cette complexité (par des notions comme reduplication, récurrence, modèle fondamental, etc.), c'est que la vision qu'il propose est synthétique, la *Eda* étant ce qui enveloppe le monde juif depuis son centre (la communauté, le pouvoir rabbinique), jusqu'à ses marges (la dissidence, la laïcité et les secteurs apathiques de la conscience juive) ; or il y a toujours eu et il y a encore dans le monde juif, un centre et une périphérie. Il faut voir dans le projet historiographique de Trigano quelque chose comme ce que *Les trois ordres du Moyen-âge* sont à l'histoire médiévale : une vision globale et un axe de référence pour des historiographies complémentaires.

Le modèle de la *Eda* fait de l'histoire des juifs une histoire spécifique sans pour autant rompre avec les exigences de la méthode historiographique et cela seul

12 . Shmuel Trigano, *Comment on écrit l'histoire juive*, opus cit., page 70 et note 41.

permet d'évaluer et de comprendre la portée critique du modèle sur l'historiographie juive elle-même.

Outre le fait qu'il n'autorise plus la réduction de cette historiographie à une histoire de la religion, du nationalisme, de l'esprit, ou du polycentrisme culturel juif - ce qui donnait lieu à toutes sortes d'occultations -, le modèle de la *Eda* permet d'identifier comme dérivés idéologiques les tentations de l'histoire "lacrymale"¹³. Elle permet d'en comprendre les ressorts en rapportant cette position au système des positions idéologiques qui donne à la *Eda* sa forme contemporaine. Le *proton pseudo* de cette histoire tenant tout entier dans l'affirmation réitérée du caractère incommensurable de la *Shoah*, l'historien doit se sentir interpellé. De quelle incommensurabilité s'agit-il en effet ? L'histoire ne se fait plus par comparaison (sauf, bien entendu, dans le cadre même de ses sources) et les historiens ont été les premiers à théoriser l'absolue singularité de tout événement. S'il y a incommensurabilité, elle ne s'applique qu'à l'interprétation philosophique ou à l'évaluation morale du phénomène. Mais les registres sont mêlés, c'est finalement la raison qui est disqualifiée dans les discours incommensurabilistes lorsque les tenants de cette thèse posent aux historiens une question à laquelle ils ne peuvent répondre : pourquoi a-t-on voulu exterminer les juifs ? L'histoire, faut-il le répéter, ne parle jamais que du "comment" (comment cela a-t-il été possible ?), elle découvre les valeurs qui orientent les actions ; elle explique éventuellement ces actions, jamais les valeurs.

Ici encore il faut revenir au modèle de la *Eda* et chercher dans le principe de son fonctionnement, quels sont les conflits symboliques qui s'agrègent autour de cette métaphysique de l'histoire. On s'aperçoit alors que le discours incommensurabiliste est une tentative de fonder, ailleurs que sur la tradition, mais tout en conservant le principe d'une matrice narrative, une nouvelle identité et une nouvelle idée du peuple juif (comme corrélat de ce discours on trouve, ce n'est pas un hasard, l'accusation portée à la tradition de ne pouvoir fournir aucune interprétation satisfaisante de la *Shoah*).

13. "L'histoire lacrymale" est un terme emprunté par Trigano au grand historien du judaïsme S. W. Barron. Il désigne une manière toute contemporaine d'écrire l'histoire juive qui, à la suite de la mise en question radicale de l'existence juive par la *Shoah*, redonne au vieux schème symbolique de "la vallée des pleurs", du peuple réprouvé et du destin juif comme anéantissement, une nouvelle épaisseur sémantique ; le peuple juif étant vu, à travers ces symboles, comme un peuple assiégé, dont le but principal est de survivre.

Le dernier fardeau de l'homme blanc

Antidote à la paresse intellectuelle de l'histoire idéalisée, la critique historiographique permet aussi de mieux comprendre le discours contemporain sur les juifs et de dégager les motifs idéologiques autour desquels il se forme.

Il est bien connu que c'est dans les moments de crises que les positions apparaissent les plus tranchées et que les valeurs portent les discours plus qu'eux-mêmes ne les portent. Ainsi, au moment où l'on débat sur une politique concertée à mener contre le racisme et la xénophobie, au moment où des alliances sont en jeu, "l'affaire" de Carpentras et celle du Carmel d'Auschwitz viennent tout remettre en question. Très vite en effet, la passion aidant, tout un non-dit longtemps contenu a brusquement trouvé un lieu d'expression, en la question des rapports entre racisme et antisémitisme. Deux positions sont alors apparues. Pour les uns, formant le consensus le plus large, le racisme résume à lui-seul toutes les exclusions, c'est à partir de lui que l'on doit se déterminer, et établir des distinctions dans ce domaine c'est déjà pratiquer une forme d'exclusion¹⁴. Pour les autres, principalement des juifs, confondre antisémitisme et racisme, c'est porter atteinte à la mémoire et réduire la spécificité historique d'un événement au profit de l'extension frauduleuse d'un principe. Depuis, les controverses sont rudes et les dérapages fréquents¹⁵.

Si la classe intellectuelle française, depuis l'affaire Dreyfus, tend à reconnaître dans l'antiracisme son principe supérieur commun, c'est qu'elle a longtemps pu objectiver la position adverse comme l'expression irrationnelle d'une vision

14. Cette position se sert le plus souvent de l'argument selon lequel l'Holocauste appartenant maintenant à l'histoire, il n'est plus lieu aujourd'hui de parler d'antisémitisme, ceux qui persistent à le faire ne cherchant qu'à en tirer de sombres bénéfices : "Les catholiques ont des responsabilités énormes, mais un certain nombre de gens se servent de ce que fut l'Holocauste pour imposer leurs ambitions, leurs succès littéraires ou autres" (J.-M. Domenach, cité par E. Conan in *L'Express* du 15-9-89) ; on trouve la même position chez Paul Yonnet, Edgar Morin, Daniel Lindenberg et une nouvelle fois sous la plume de J.-M. Domenach dans *Le Monde* du 31.10.90.

15. Cf. les articles parus dans la revue *Esprit* (juin et novembre 1990) et ceux de P. Yonnet, dans *Le Débat*, n° 60 et 61, 1990. Plus intéressant cependant, est l'article d'Edgar Morin paru dans *Le Monde* des 11 et 12 octobre 1989, où l'auteur, en membre pourtant respecté de la gauche bien pensante, se lance dans un apologue du bon juif assimilé (qu'il est aussi). L'article est exemplaire en ce sens qu'il rassemble à lui-seul tous les éléments du soupçon que fait peser actuellement l'intelligensia humaniste et antiraciste sur la communauté juive : la menace de l'intégrisme religieux, l'idée du ressentiment juif, la dénonciation de l'état d'Israël comme un état totalitaire, la réduction de la culture juive à un corps de prescriptions religieuses et sa mise en contraste avec l'idéal des Lumières, etc. Ici, comme ailleurs, les

fausse du monde et comme une pensée tout simplement pathologique. Lorsque dans les années soixante-dix le discours raciste a cherché un second souffle dans la vulgate néo-darwinienne, ce fut encore un combat de la raison contre le mensonge, un combat interne à la biologie et à la psychologie, doublé d'une lutte entre une vision naturaliste et une vision culturaliste de l'homme. Depuis, le champ des positions antagonistes s'est profondément transformé ; à commencer par la position xénophobe qui a refondu toute sa rhétorique en se réappropriant les thèses culturalistes développées par ses adversaires et en professant sur cette base un discours sur le droit à la différence ¹⁶.

Dans la généalogie savante qu'il dresse du racisme et de ses doubles, P. A. Taguieff montre qu'à elle-seule, cette opération a suffi pour redistribuer toutes les positions dans le champ idéologique concerné, mais surtout, elle a révélé l'existence d'une antinomie profonde inscrite au cœur même de la pensée antiraciste ¹⁷. Cette antinomie est le produit d'une véritable double-pensée, où ont pu coexister à la fois un universalisme humaniste prônant le métissage, dénonçant les sociétés closes et les traditions particularistes comme autant d'obstacles au progrès universel, et une pensée "écologique", nourrie d'anthropologie culturelle et d'ethnologie qui, contre la menace d'une hégémonie totale de la culture occidentale sur le reste du monde, défendait le droit des peuples à persévérer dans leurs traditions propres.

La redistribution des cartes idéologiques donne aujourd'hui l'avantage à l'universalisme sur l'écologisme et en radicalise l'expression, ce qui explique en partie l'anathème porté à la communauté juive et l'accusation qui lui est faite de se singulariser trop bruyamment. Mais quand le prix d'une telle radicalisation se paye de la reprise, cette fois en sens inverse, du thème antisémite d'une "internationale juive", on est en droit de se demander si, favorisé par la conjoncture, on n'assiste pas là, à un retour plutôt inattendu du refoulé. Usant de la rhétorique du complot, Paul Yonnet réussit ainsi, non sans quelque habileté, à faire d'un article d'actualité sur "l'affaire Carpentras", un pamphlet édulcoré, dans lequel il distille l'idée d'une "influence juive". Il construit l'image de Jean-Marie Le Pen en victime expiatoire d'une clique politique qui chercherait à le diminuer en ravivant (artificiellement

arguments, lâchés sans citation de source ni référence, se posent comme autant de définitions et viennent nourrir une nouvelle "idée juive" tout aussi anhistorique et a-sociologique que celles qui l'ont précédée.

16 . Telle est la nouvelle orthodoxie du national populisme français depuis 1983 ("les français d'abord"), une doctrine identitaire, tout droit sortie des cerveaux du GRECE et du Club de l'Horloge.

17 . Cf. *La force du préjugé*, op.cit., pages 11-19.

selon Paul Yonnet) les vieilles hantises de l'antisémitisme. Il s'agit, dit-il, "de laisser penser que derrière l'antisémitisme *soft* de Le Pen se dissimule un projet non dit car non disciple de nouvelle *Shoah*, projet accrédité par la complaisance du leader du Front pour les historiens *révisionnistes*"¹⁸. L'idée que l'antisémitisme trouve sa mesure propre et sa norme définitive dans la *Shoah* - c'est-à-dire dans le meurtre et l'incitation au meurtre, et que le reste n'est que billevesée ou propos "soft" - tend à méconnaître et à faire méconnaître le long travail social de définition qui s'opère depuis les calembours et les blagues juives, jusqu'aux discours les plus théoriques, et dont personne ne peut affirmer qu'ils n'acquerront jamais une tout autre positivité. Du même Paul Yonnet, on lit ailleurs : "Aujourd'hui, ceux qui agitent le chiffon rouge des holocaustes de la seconde guerre mondiale se trompent de combat et d'époque : sous nos latitudes, les théories raciales ont cessé d'occuper le paysage ; on ne verra pas le plus extrême talent se mettre au service des pires abominations antisémites"¹⁹.

Mais le moment arrive où l'expression déborde les nuances que semblait imposer une stratégie tout en douceur :

*Peut-on empêcher d'évoquer l'influence juive dans la société française, alors que des intellectuels juifs ont colloqué sur ce thème ? A-t-on le droit de déclarer tabou la question de cette influence dans la presse, la médecine, le cinéma, le commerce - Le Nouvel Observateur a-t-il le droit de s'arroger l'exclusivité d'une esquisse de la sociologie du "Sentier" ? Au moment où Le Monde consacre un long éditorial à la réunion du Congrès juif mondial, alors qu'existent des structures d'aides et d'encouragement internationales à Israël, alors qu'à chaque hésitation de la politique américaine, la presse des Etats-unis met en cause le "lobby juif américain", est-il sérieux de vouloir délictualiser toute évocation d'une "internationale juive", etc.*²⁰

L'argumentaire est bien construit, on exhibe le "tabou" pour mieux restaurer le cliché - si l'on interdit quelque chose, c'est bien qu'il y a une vérité à découvrir. Le tour est joué et Paul Yonnet peut tranquillement déplorer qu'une telle situation risque à terme de renforcer l'antisémitisme.

Parce qu'ils n'ont pas saisi l'hétérogénéité profonde de leur argumentation, les antiracistes n'ont pu qu'ajuster leur position, comme cela se fait en bonne logique de parti, à la nouvelle carte idéologique que leur imposait le néoracisme cultura-

18 . Paul Yonnet, *La machine Carpentras*, in *Le Débat*, op. cit. page 20.

19 . *Le Débat*, 60, 1990, page 288.

20 . *La machine Carpentras*, opus cité, page 29.

liste. Plutôt que de reposer le problème du pluralisme culturel, ce qui leur aurait sans doute évité de tomber dans l'exacerbation et la caricature du "particularisme juif", et revenait à combattre une fois encore sur le même terrain que l'adversaire afin de dénoncer l'illégitimité de son discours, ils n'ont fait que radicaliser leur universalisme et vouer le discours "communautaire" aux gémonies. Le problème des rapports entre antisémitisme et racisme, problème où se joue la légitimité d'une lutte spécifique contre l'antisémitisme (alors que la cause antiraciste tend à se poser comme cause universelle), apparaît ainsi comme le contrecoup direct de la transformation du champ idéologique antagoniste. Devenu abstrait, l'universalisme ne peut plus discerner que ce qu'il y a d'abstrait dans l'exclusion. Ce qui attente à "la personne" devient alors l'unique référence, peu importe à quelle sauce on l'accocomode (couleur, confession religieuse, pays, etc.) ²¹.

Le champ idéologique est ainsi le lieu d'une tension qui s'établit entre un intégrisme de la différence et un intégrisme de la personne ; un essentialisme jouant contre un autre, l'existence possible d'une alternative est du même coup niée. Or, si cette négation renforce le racisme dans ses positions, nous avons vu de quelle manière elle engendre dans le camp antiraciste un conflit interne de légitimité. L'universalisme abstrait se trouve prisonnier de ce qu'il pense "la différence" de la même manière que son adversaire - comme si ce dernier lui imposait ses propres catégories de perception - au point qu'il dévalorisera et niera tout groupe d'extension moindre que le genre humain en raison inverse de la valorisation et de l'affirmation que lui aura réservé le néoracisme culturaliste. Dans les deux cas les sentiments porteront sur une abstraction, comme s'il ne se produisait rien d'important entre l'individu et le genre, et comme si les individus n'étaient que les incarnations de valeurs éthiques ou épistémiques.

Perdre le contact avec la réalité socio-historique sous prétexte de flirter avec l'universel est toujours une défaite pour le jugement. Tel est le sort de l'universalisme lorsqu'il devient l'unique exigence de l'antiracisme. Pourtant, comme le souligne Taguieff, c'est dans une perspective universaliste que l'on doit repenser le jugement sur le particulier et faire la part entre ce qui revient à la revendication nationaliste (ou à l'intégrisme de la différence), et ce qui existe

21 . Un partage étant fait cependant, entre ce qui appartient en propre à l'individu (telles ses caractéristiques anthropologiques et ses opinions) et qui doit être absolument protégé, et ce qui est contingent i.e., ce qui le définit de l'extérieur (comme l'identité ethno-culturelle) et qui sera considéré avec la plus grande méfiance.

indépendamment d'une rationalité idéologico-politique, c'est-à-dire comme volonté de vivre l'universel par la médiation du particulier ²². Un tel partage est à l'oeuvre dans la démarche de Trigano, qui le conduit à son modèle de la *Eda* : le modèle d'une communauté qui ne peut plus être confondue avec une communauté idéale, une société monolithique repliée sur ses intérêts et ses croyances, même si cela peut faire partie historiquement d'un de ses modes d'être possibles. Cependant, tant que cet "universalisme non barbare", que Taguieff appelle de ses vœux, n'aura pas découvert son langage, l'exigence historique "d'inventaire des différences" demeurera l'idée régulatrice la plus sûre de l'éthique. Cette exigence interdit de subsumer l'antisémitisme sous une catégorie aussi générale que la xénophobie en révélant, par exemple, que les déterminants de l'antisémitisme sont différents de ceux à l'oeuvre dans le racisme anti-immigré, et que l'antisémitisme lui-même s'est produit sous des formes et selon des logiques multiples à travers le temps ou, pour une même époque, à travers l'espace ²³. S'il advenait que des cas de xénophobie s'expliquent de la même manière que des cas d'antisémitisme cela signifierait que dans le cadre de l'enquête historique ou sociologique, une même série de facteurs ont pu être isolés. Or un tel résultat n'est pas accessible à la seule analyse phénoménologique ou à l'évaluation morale, celles-ci ne faisant jamais que discuter des effets pour donner un sens et attribuer une nature aux événements.

22 . Cf. aussi la distinction que fait Taguieff entre *communauté médiatrice d'universalité* (l'intégration communautaire apparaissant comme condition nécessaire d'un horizon universaliste mais non comme condition suffisante) et *communauté auto-suffisante* où l'appartenance est vécue comme un horizon indépassable de l'existence (*La force du préjugé*, op. cit. pages 482-493).

23 . Comme le montre l'étude de Victor Karady et István Kemény, *Les juifs dans la structure de classe en Hongrie, essai sur les antécédents des crises d'antisémitisme du XXème siècle* in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 22, 1978.

**Variations autour d'une métaphore.
Sur le sens de l'expression éthique : "avoir le droit".**

La ligne droite, abstraite et tranchante évoque au doigt qui la parcourt les sens d'une régularité qu'aucune courbe ni angle ne viennent distraire. Le droit est cette régularité, la répétition du Même par opposition à la courbe inattendue. L'expression de l'éthique juridique, j'entends de l'éthique qui se fait Loi, trouve son imagerie traditionnelle dans l'opposition du Droit et du Courbe. Agir de manière détournée comme le fourbe dont la langue fourche, nous place dans notre tort, en une conduite déroutante... Être dans son tort consisterait donc à glisser, fébrile, le long de la courbe que dessine l'action qui s'écarte du strict alignement entre ce qui est fait et ce que l'on doit faire. L'être et le devoir-être perdraient alors l'alignement du Droit et la répétition du Même. Car la loi est essentiellement stable, durable, régulière ; elle est la règle à partir de laquelle se tire la ligne droite de l'action fidèle au rapport du principe et de la conséquence, de la cause à l'effet, de la réciprocité à la réciprocation. Régularité de l'action, régularité de la loi qui codifie l'action et institue la ligne : les meilleures lois sont les plus droites les plus longues, telle la constitution spartiate ou le Conseil Nocturne qui prenaient leur origine juridique, selon Platon, dans les temps immémoriaux. Conseil Nocturne le bien nommé, dont le Droit défile depuis précisément LA NUIT DES TEMPS, c'est-à-dire depuis l'hors-du-temps. Or ces lignes qui s'enchevêtrent sont à leur fondement, nous dit Rousseau, un véritable problème de géométrie : celui, redoutable de la quadrature du cercle, ou :

Comment placer la loi au dessus des contingences de l'homme et du temps ?

Redoutable obscurité que celle qui résorbe la quadrature du Droit dans une NUIT DES TEMPS ! Curieuse coïncidence que celle du temps et de son opposé, le Droit, puisant leurs représentations, leurs symboles et leurs mythes respectifs dans la source commune du géomètre et de sa ligne. Le problème du Droit ne serait donc que l'exigence d'une action délivrée des contingences de l'histoire et du temps pour n'en garder que la rigueur inflexible. Mieux encore : loin d'être la représentation constitutive du déploiement d'un temps abstrait, la ligne deviendrait la représentation régulatrice du temps concret de l'action et de l'histoire humaine. Ainsi l'expression éthique "j'ai le droit" prendrait tout son sens, puisé au plus profond concret de l'espace imaginaire qui sous-tend l'action.

Quelques questions d'AGONE...

(...) En sortant peut-être du cadre spéculatif de la philosophie du Droit, il semble que la droiture du Droit soit loin d'être une évidence. On peut citer deux exemples. Le fonctionnement par jurisprudence, qui pour être habituel à la pratique du Droit serait plutôt, dans le cadre de ces analogies, de l'ordre de la courbe. La gestion du Droit International par les nations du Conseil de Sécurité lors de la prise de décision de guerre contre l'Irak en janvier dernier, ne semble pas non plus illustrer particulièrement la droiture du Droit invoquée dans ce jeu d'analogies.

Si le texte fonctionne comme un jeu de langage, une "Variation (elle-même métaphorique) sur une métaphore", on est toutefois en droit de se demander si c'est un doigt abstrait qui suit "la ligne droite abstraite", et si on peut lire beaucoup plus que la déclaration : "ce qui est droit n'est pas courbe". De la même façon, il ne semble pas, au sens strict, qu'une courbe soit plus inattendue qu'une droite, toutes deux pouvant être également simples. N'y-a-t-il pas là un problème de rigueur et de pertinence de l'analogie utilisée ?

On peut aussi s'interroger sur le sens de l'écriture de "la nuit des temps" en majuscule, comme sur la pertinence des références aux grands philosophes.

Enfin, la formule "expression éthique" est-elle tout à fait correcte ? En effet, sauf à référer explicitement à une catégorisation axiologique préalable des expressions (permettant de séparer et de préciser les formules en question), il ne peut s'agir que d'une concession inutile au langage technique. Ne peut-on pas se contenter de la seule formule "l'expression : avoir le droit" ; le niveau éthique ne concernant alors que l'utilisation de l'expression en question.

Des réponses...

(...) Comme vous le signalez, ce court texte n'a que la prétention, comme l'indique son titre, d'être une variation sur une métaphore, elle-même métaphorique, qui adhère au jeu de langage inhérent à l'infrastructure symbolique et mythique du concept de Droit. Cette adhésion tente de prolonger ce jeu à l'intérieur d'un texte qui n'est lui-même qu'une vaste métaphore. Ce texte veut donc mettre l'accent sur la droiture du Droit qui est de "droit" dans l'idéal régulateur qui en constitue le concept, et non sur les déviations de "fait" que constitue le fonctionnement par jurisprudence (lequel s'attache à "courber" de manière ponctuelle et particulière la pureté de la forme de la loi aux accidents contingents d'un cas particulier) ; ou la gestion du Droit international par les nations du Conseil de sécurité, qui constitue aussi un fait juridique dont le décalage avec l'idéal régulateur du concept se mesure précisément par la nécessité de poser, de "droit", dans le concept, cette droiture. Aussi, votre constatation selon laquelle "il semble que la droiture du Droit soit loin d'être une évidence", ne souffre assurément aucun démenti. Mais, je le répète, ce texte s'intéresse à l'idéal régulateur du concept de Droit qui s'identifie avec sa droiture, et non aux impuretés de fait qui, dans la pratique, mêlent la droiture de la règle formelle aux contingences jurisprudentielles de son application matérielle de "fait".

Votre seconde remarque remet en question la pertinence de l'opposition du Droit et du Courbe (...). Si effectivement, rigoureusement et mathématiquement parlant, la courbe trouve sa genèse dans un processus opératoire simple, ce n'est pas ici le problème. C'est l'imagerie et l'imaginaire semi-conscient qui constituent le soubassement métaphorique du concept de Droit qui manque de rigueur. La preuve en est les nombreuses expressions usuelles que le texte reprend, qui associent la conduite contraire au droit, à l'image de la courbe. Association peut-être fallacieuse, comme vous le signalez, et non-rigoureuse, mais qui "en fait" donne toute sa force et sa cohérence à la représentation spatiale en question.

Ensuite, l'expression "la nuit des temps" est écrite en majuscules, d'une part, parce qu'apparentée à la rhétorique des mythes et des contes, elle résume le problème du droit de manière saisissante, puisque l'idéal régulateur (au sens kantien) du concept de droit tend à nier la dimension du Temps à propos de l'origine du droit (recherche d'une loi toujours au-dessus de l'homme et de l'histoire) mais

aussi à propos de la pérennité et de la stabilité de la Loi. L'évocation mythologique d'une "nuit des temps" constitue donc le mythe fondamental et fondateur d'une loi qui se hisse au-dessus des aspérités de l'histoire. D'autre part, en référence au style de Nietzsche, qui est coutumier de cette pratique, qui consiste à ponctuer ou à rythmer ses aphorismes par de brusques "sauts" visuels, comme des mots écrits en majuscule. Ces "sauts" visuels étant, comme il le dit lui-même, des "clins d'œil" tout autant visuels que spirituels. L'utilisation de cette manière de style dans le texte étant elle-même un clin d'œil à la rhétorique nietzschéenne.

Enfin, la formule "expression éthique" ne se réfère qu'au fait qu'en dehors du positivisme juridique du début du siècle, aucun auteur de l'histoire de la philosophie n'a jamais considéré le problème du droit comme indépendant et séparé de celui de la morale.

Ecrire, un journal... *

Ecrire ou ne pas écrire un journal ?

La question en soi, formulée ainsi, est sans grand intérêt.

Mais si on dit. Qui écrit un journal ? Quand a-t-on écrit un journal ? Pourquoi n'a-t-on pas échappé à l'écriture d'un journal ? La question posée d'une manière moins générale, moins abstraite et mieux serrée dans le temps appelle une réponse. Qu'importe si tel écrivain n'écrit pas de journal. Quoi de plus naturel que de ne pas en écrire ? La question est de savoir pourquoi le journal est-il nécessaire à certains, pourquoi leur est-il inévitable ? Il est facile de se débarrasser de la question en minorant le genre : au mieux une thérapie, au pire un exhibitionnisme. Quelle que soit la réponse de la plupart des écrivains qui ne pratiquent pas ce genre elle s'exprime avec l'assurance d'un lieu commun. Quoiqu'il en soit il y aura toujours une légère touche de mépris dans l'appréciation de celui qui avoue ne pas tenir de journal. Et derrière cette touche de mépris il y aura une affirmation voilée de sa virilité.

Certains écrivains avoueront "quelque chose comme un journal" qui leur sert (de même pour le peintre le carnet de croquis) de carnet de notes. Ils se servent du genre en vue d'un travail plus important, etc. Ils en soulignent le côté utilitaire. C'est le journal "noble" qui s'apparente aux autres journaux de "travail" :

Journal de voyage

Journal de guerre

Journal de navigation

Journal de la peste, etc.

Journaux auxquels on peut ajouter le livre de comptes scrupuleusement daté, tel que le pratiquait la bourgeoisie du XIX^{ème} siècle.

* Ce texte est destiné à ouvrir le tome II du journal de Rezvani *Variation sur les jours et les nuits* ; "un croquis... une étincelle pour allumer la réflexion de ceux qui aiment partir de presque rien pour penser par eux-mêmes...", explique l'auteur. C'est nous qui avons choisi le titre de l'article. (Note de l'Éditeur)

Invece il y a le journal non utilitaire, le journal qui ne sera ni un parcours de soldat ni une comptabilité ni une trace pouvant servir à ceux qui suivront, un journal pour dire le rien ; appelons-le le "journal féminin" qui se résume à quelque chose de furtif et d'inavouable ; cette sorte de cahier qu'on enferme sous clef ; l'ultime confident que depuis des générations la bourgeoisie détruit systématiquement en secret le jour même de la disparition de son auteur. On ne pourra jamais chiffrer cette masse immense de "littérature féminine" clandestine brûlée par les familiers scandalisés de ces découvertes posthumes. Ce continent de chuchotements féminins à jamais effacé pèse cependant aujourd'hui sur l'inconscient collectif. Tant de plaintes et de gémissements inutiles, tant de colère, de désespoirs, de haine et aussi d'ironie ravalés par les vertus de l'encre et du papier ! Toute cette masse d'écriture de compensation nommée : *Journal intime* répugne à l'homme du *Journal de bord* rustique et sans secret. Oui, les écrits souterrains de la fraction minoritaire d'une société ont toujours été craints par la fraction majoritaire "virile" de cette société ! Les détenteurs du pouvoir n'ont jamais accepté le chuchotement solitaire, car le chuchotement solitaire est subversion, il échappe au contrôle. Dangereuse est l'émission quotidienne d'une réflexion, d'une critique, d'une plainte, d'un refus, dangereux est le regard de la personne réduite à s'exprimer en secret et qui par la répétition quotidienne de cette plainte ou de ce refus aiguise chaque jour davantage son regard et la finesse de sa perception.

Le genre du journal se fonde sur un calendrier dont chaque page sera scrupuleusement datée. Sur cette structure objective établie par le "social", sur cette sorte de canevas chiffré, la première personne du singulier viendra déposer sa subjectivité. De celui qui rendra compte d'un trajet ou de la progression d'un phénomène, à celui (ou celle) qui (se) rendra compte jour après jour de son inadéquation au "social", une sorte de contrat sera tenu. Ce contrat sera basé sur le chiffre du jour, du mois, de l'année. En inscrivant comme préalable ces chiffres, la personne qui rédige ce journal prévient : elle va se tenir au plus près de ce qu'elle a vu, ou entendu ou senti. Que ce soit le "journal viril" ou le "journal féminin" ce sera toujours sous le chiffre de l'an, du mois, du jour, et même parfois de l'heure que seront couchées les informations. Ensuite, et cela presque toujours, comme pour identifier la personne sensible réfugiée sous ces chiffres, viendront s'ajouter quelques détails météorologiques et topographiques. Et seulement alors, maintenant qu'elle s'est située dans l'espace et le temps courants, la première personne du singulier, comme libérée de la crainte de ne pas être crue, seulement alors voilà qu'elle se met à témoigner : Tel jour par tel temps, à tel endroit, moi, j'ai vu, j'ai entendu, j'ai senti, etc. Cet être assis, solitaire, cette personne qui écrit, n'écrit jamais pour soi. Même si elle le prétend. C'est vers les autres que ces informations sont

lancées. Celui du "journal viril" aussi bien que celui (ou celle) du "journal (féminin) secret", l'un comme l'autre alerte, trace un chemin de "vérité". À la différence que l'un est cru et l'autre peu.

Le "journal viril" est science, le "journal féminin" est conscience. L'un est trace d'une prise de pouvoir sur le réel ; l'autre trace irrédelle du possible contre-pouvoir que représente toute personne solitaire. Le "journal viril" s'élargit au nombre, le "journal féminin" se rétrécit à la part la plus aiguë de la personne sensible. L'un devient Histoire, l'autre implicite mise en accusation des "valeurs".

Le "journal viril" s'écrit au *on*, le "journal féminin" s'écrit au *je*... Et c'est bien de la personne singulière qu'il s'agit lorsqu'on pose la fameuse question : "Ecrivez-vous oui ou non un journal ?" Ce *je* de la première personne (celui des minorités, celui des artistes) aujourd'hui, dans une ultime affirmation, tente de s'opposer au *on* de la personne indéfinie que par négation de la personne on a nommé les "masses".

L'expérience élémentaire

Quelqu'un voulait être écrivain: il est maintenant un publicitaire arrivé et dit de son métier : "ce n'est qu'un jeu".

Peter Handke, *Journal*.

L'écriture sera un travail du souvenir.

Belle-île, il y a longtemps.

J'avais tracé sur le sable, à mon ami, les équations qui définissent les lois de transformation du temps dans la théorie de la relativité restreinte : un certain déplacement, une histoire de la lumière, qui rencontre le miroir ; de la géométrie pour tout relier, aussi. Et cette conclusion: deux temps différents ; cela crevait les yeux.

"Deux temps différents", un drôle de mystère, une drôle d'énigme.

Il y avait l'équation sur le sable.

Il y avait la mer, le vent. La mer, le vent.

La marée qui lentement recouvre le sable, qui lentement efface les traces.

L'enfant avait rêvé d'un château.

Il l'avait fait de sable.

Il y eut ce combat : la mer qui reprend ses droits.

L'enfant qui consolide les parois.

"Je ne serai pas attaqué ; ce n'est qu'un jeu".

Déjà l'identité s'était donnée une forme et une résistance,

Et avait échoué face au mouvant.

Que reste-t-il de ce temps effacé ?

Que reste-t-il de cette lumière ?

Du temps, la relativité n'en avait retenu qu'un des aspects, celui qui dit comment deux mouvements peuvent être rapportés l'un à l'autre, d'une façon... absolue. "Mouvement", c'est un terme ici trop fort, disons plutôt "déplacement". Mais moi, je voulais comprendre le mouvement, je voulais comprendre le temps ; et la valeur de ce temps.

La lumière s'était désagrégée aussi, en un signal qui se propage, comme une lumière sans vie. Il reste de cette lumière comme la métaphore d'un verdict qui, lancé à travers l'espace, dessine ce que pourrait être l'image de la vérité.

J'avais rêvé d'un autre temps, d'une autre lumière.

Il y avait quelque chose de gommé dans ces équations ; comme une idée sans corps. La valeur, c'était ma main qui l'avait donnée, et l'absolue relativité semblait de plus en plus suspecte. N'aurait-on pas enlevé un personnage de la photographie ? Il fallait revenir en arrière, remonter le temps jusqu'au premier sourire.

"La mer avait effacé l'équation, emporté avec elle son mystère".

Il reste, la lumière de ce souvenir,

Le souvenir de cette lumière.

Alors, le temps était vrai, l'expérience entière.

Qu'était-ce donc que ce temps perdu, emporté par un autre temps ?

Peut-être m'étais-je disposé, alors, à faire de ma vie la quête inlassable de ce temps promis ; que la vie serait l'éclairage qui ferait de cette lumière virtuelle une véritable lumière. Mais je croyais que pour Voir, il fallait aller très vite, presque aussi vite que cette lumière, afin que la contraction, du temps, de l'espace, soit possible.

Et la lumière a tout cassé...

Il y a un grand danger, pour celui qui s'engage sur le terrain de la recherche scientifique ; celui de se perdre dans des concepts abstraits. Dire "abstrait", cela ne veut pas dire qu'ils n'aient aucune prise, aucun effet sur celui qui les élabore - il n'y aurait pas de chercheurs si tel était le cas ; le travail de recherche est une aventure. La question est de savoir quels sont les dangers de cette aventure ; de comprendre en particulier en quoi les concepts de la science ont prise sur le réel. S'ils ont effectivement prise sur le réel du fait qu'ils sont censés l'exprimer, on est en droit de se demander de quelle réalité ils s'occupent. Pour un physicien, la question est plus grave, peut-être: "inventer" le temps peut être équivalent - du point de vue des effets psycho-physiologiques - à "inventer" l'espace, ou à inventer toute autre chose. Mais au-delà de ces effets, qui sont des invariants de toute activité humaine, que reste-t-il ? Peut-être la question d'une inscription de ces concepts en soi, de la façon dont ils nous disposent à un autre corps, donc à un autre regard ; afin que le temps, l'espace, et tous les autres concepts ne soient pas de simples contenus : pauvres fantômes errants à la recherche d'un corps.

Comment le concept de lumière en physique se confronte-t-il à cette autre expérience que j'ai de la lumière, et qui a quelque chose de l'ordre de la naissance ?

Car il y a un événement de la lumière, qui est comme un changement qualitatif. Il y a tout à coup autre chose. Ce ne serait même pas "chose" qu'il faudrait dire, mais "espace", ou "configuration". Un événement auquel on ne peut assigner aucune chose, qui ne désigne rien, qui ne se rapporte qu'à lui-même. L'événement est une métamorphose ; il est une naissance ; le temps y est respiration: la musique est une expérience concrète de cette dernière affirmation, quand la recherche d'un temps juste coïncide avec la recherche du souffle.

Le langage de la physique est pavé d'expressions dangereuses pour qui n'y prend pas garde : on y parle de "particules élémentaires", et de leur "temps de vie". Il faut sans cesse s'arrêter sur le chemin, se retourner, pour s'apercevoir que quelqu'un marche lentement, au loin, et fait un signe de la main. Dire *Le temps de la vie*, et courir sur le chemin réintégrer notre mouvement.

*Je m'arrête
Je tourne la tête
Et l'oiseau descend
Les yeux ouverts.*

Il y a dans toute vie une solitude première ; et puis un lent exil de la beauté ; une façon de refouler cette solitude, de chercher à consolider toujours plus le château de sable, avec des machines de plus en plus sophistiquées. Une vie de scientifique peut ressembler à cette retraite. Ce sera alors, non se laisser envahir par la beauté du monde, mais rechercher une beauté idéale, dont la valeur de beauté sera jugée en fonction de la puissance explicative de la science ; une espèce de beauté à laquelle on aura assigné un territoire, et une fonction. Pour cela, il aura fallu se séparer de son corps ; non d'un corps capable de sentiments, mais de ce corps-matière, de sa lourdeur, capable de la plus profonde chute. Ce ne sera pas alors une "chute libre", mais plutôt *la chute de la liberté*.

La tentation est grande, de réduire la Nature à un mécanisme ; de ne lire le monde qu'à travers les formules de ce monde. Il y a cette idée que la vérité est nécessairement lisible, descriptible ; la valeur de la vie sera donnée par l'existence de cette ligne virtuelle de la vérité, qui quelque part est déroulée, et dont nous n'avons découvert qu'un infime partie. Nous sommes comme celui qui, dans le noir, cherche la carte qui lui indiquera son chemin.

"Je saurais que, quoi qu'il m'arrive, quelles que soient les souffrances endurées, les risques pris ; malgré tout cela, quelque part, à l'horizon, il y a une valeur, une certitude, déjà écrite, déjà préparée."

Alors, chercher, ce sera toujours, à force, trouver quelque chose. Mais Quoi ?

Il y a un ensemble infini de possibilités de découvertes, et elles ne peuvent pas être toutes équivalentes. La science est atteinte du cancer des possibles, et ce depuis qu'elle s'est détournée de la matière vivante pour prendre le chemin de la production. D'où cette sensation de vertige sans corps, et de chute libre, justement. D'où cette idée aussi que la "liberté de création" a quelque chose de commun avec la "liberté d'entreprise". S'il y a une valeur, elle ne peut être donnée que par la façon dont le sujet s'inscrit dans l'entreprise de connaissance.

Un retournement s'est opéré ; il y a eu une peur :

"Non, ce que je découvre, je ne l'invente pas vraiment ; ce que je découvre, tout le monde aurait pu le découvrir. Je ne peux pas porter cette découverte ; c'est juste comme quelque chose que je ramasse, au hasard de mes promenades".

Une peur fondamentale, celle qui accompagne tout acte de création. Celle qui précède l'apparition du nouveau, du radicalement autre. Cette peur sans objet. Dans le mouvement de l'eau, il y aura toujours plus que les équations de ce mouvement, car il restera la peur de la noyade. Je sais que la seconde est définie comme "la durée de 9 192 631 770 périodes de la radiation correspondant à la transition entre les deux niveaux hyperfins de l'état fondamental de l'atome de Césium 133" *, mais quand *mon temps est compté*, il ne me reste que peu de chances de survie.

La science s'est détournée de la vie en détournant la pensée de son fondement. La socialisation du travail a contribué à cette mutation, en réduisant le travail à une production.

Comment mesurer le progrès ? Comment trouver un critère, quelque chose qui puisse nous convaincre : *"Oui, tu as avancé. Aujourd'hui est plus qu'hier ; aujourd'hui te lance vers demain"*.

L'enfant lance la balle contre le mur. Il compte les points, il se fixe des objectifs. C'est alors sa puissance qui est en jeu. Avoir appris à compter, pour lui, c'était donc se donner la possibilité de mesurer un progrès. *"Trente et un, trente deux, ..."* : le nombre "Cent" résonnait alors comme un miracle.

L'enfant s'était fixé une règle du jeu, et avait atteint à un moment de "hors-jeu". A ce moment, les questions importantes se sont dessinées ; la vie, la mort, l'identité.

Le moment du trouble est un moment qualitatif.

* 13^{ème} Conférence Générale des Poids et Mesures, 1967.

Un corps sensible : le corps du poète, du peintre, du musicien. Tout y est expérience : le geste de la femme d'en face, le bruit de l'automobile, l'odeur du café.

J'avais posé une question à un poète, sur son rapport à la musique : la musique est soudainement apparue du dehors, et l'écriture a changé.

Je sais que dans l'écriture poétique, les larmes seront au moins présentes. Il n'y a pas de narcissisme, simplement une espèce de livraison sans défenses.

Il est très difficile de déchiffrer les larmes dans un travail scientifique, et après tout, cela ne sert à rien. Ces larmes de la pensée...

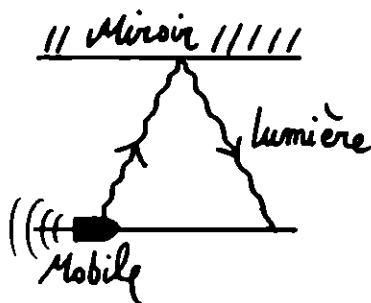
L'écriture n'a pas ici pour vocation de raconter son histoire. Il y a une retraite forcée dans le travail, une coupure obligée avec la douleur.

Un cri étouffé, un enfant tué.

Une écriture qui livrerait à la fois la force de sa présence, et sa fragilité ?

Comment trouver des mots qui nous appartiennent ?

Belle-île, il y a moins longtemps.



$$t' = t \sqrt{1 - \left(\frac{v}{c}\right)^2}$$

La tour

Ainsi on était retourné en passant par là, remontant la longue vallée, ne sachant comment dire ce qui attirait vers cette terrasse et attachait à ce panorama au pied duquel s'étendait la vallée - on évoquait l'Espagne, la Provence, ces contrées où il faisait bon s'attarder. Le fleuve, les vignes, les blocs de rochers, on en trouvait ailleurs aussi, mais ce mouvement circulaire, ce survol des yeux et des rêveries qui, ailleurs, n'était qu'égaré et fuite sans repère, semblait trouver ici l'espace où déployer des élans sans contrainte et à sa mesure, qu'il lançait selon son entrain loin devant ou bien ramenait vers lui, maintenu et guidé en son axe qui se trouvait là, si justement fondé, dans une ascension accessible, légèrement au dessus de la ligne du regard, avec à ses pieds le lit du fleuve, les versants de vignes, les gradins de pierre, puissances groupées autour de lui dans le gris-violet des murailles. Et on ne savait pas, à laisser ses pensées s'ébattre et fureter, si l'on était le faucon de quelqu'un ou bien son propre fauconnier.

En fait, on était un voyageur, rôdant autour des fenêtres et des portes, sans pour autant réclamer l'accueil et l'asile, car on était bien comme ça, à mener sa vie en de telles luttes ; cela pouvait bien durer des siècles, ce mouvement de passage et de retour.

Mais là, comme la première feuille tombée à la fin de l'été ou le rayon blafard qui frappe obliquement par la vitre, l'annonce apposée sur la porte d'une boutique avait attiré le regard et on avait lu, contre toute habitude, reconnaissant la carte postale : "A louer. Meublé. Même en commercial. Affaire à saisir. Libre tout de suite."

Contrariété et en même temps excitation. Etait-ce donc cela qu'on avait recherché, qu'on avait attendu ? Et cependant, comme alerté par un signal, retentissant à l'oreille comme un son de trompette, on revint sur nos pas et prit note. Car, à quoi bon nier ? On était sans logis pour l'hiver approchant ; on l'avait fait savoir ou laissé entendre dans toutes les lettres écrites aux amies, et on s'était appliqué à s'activer en tous lieux. Pour cette raison, on se devait de saisir les occasions également de notre côté.

A cet endroit s'élançait un peuplier, à gauche du chemin d'accès, indiquant l'entrée, s'écriant de quelque côté que l'on regarde : "Ici, c'est ici !", décrivant le jeu des vents, l'amplifiant, soulignant par des mouvements de la cime la direction où ils voulaient l'incliner.

On suivit et on contourna pour la première fois la bâtisse en pierre de taille séculaire, brunie à l'andalouse, avec un lierre plein de nids, qui poussait dans les fissures creusées par la pluie ; on regarda sa métamorphose jouer sous le soleil oblique de toutes ses teintes et ses matières, de la pourpre au torchis jaune ; et on respira le parfum des allées de roses, où les nouveaux boutons d'une poussée tardive remplaçaient ceux qui étaient à moitié fanés.

Ainsi en était-il. La métamorphose étirait sa suite, des parterres de fleurs, un étage après l'autre, elle gravit les sept marches du fronton et, du mât du drapeau, entama son ascension céleste. Que restait-il ? Une grossière écurie de château, où l'on entendait les rats aller et venir dans les feuilles mortes et voletter les chauves-souris. Habitable à la rigueur pour qui vagabondait alentours et rôdait dans le pays, avec la fenêtre qui laissait entrer une nuit pluvieuse.

C'était presque soulageant, car on avait fait tout ce qui était possible, revenir sur la terrasse et, du salon bleu, regarder dehors tout en bavardant par les marquises, avec un regard aussi extérieur qu'avant mais plus personnel, c'est-à-dire libre d'aller et venir.

On en fit part dans les longues missives des heures s'étirant vers le soir : "ça n'aurait pas été sans charme, même mélancolique. Peut-être en a-t-elle besoin ? Mais quant à la restaurer, les frais et avec cela le loyer. C'est vraiment dommage..."

Les mots m'avaient échappé, elles les recueillirent, s'en saisirent ; amies de toutes parts, nouant de leurs doigts de fées la trame du destin en commission pour un massif de roses. Elles lavèrent et badigeonnèrent. Des maçons vinrent, qui bouchèrent les fentes et les joints des fenêtres. Le craquement des planchers fut étouffé par des tapis de laine ; des coussins gonflèrent les vieux fauteuils et les bancs sous les fenêtres. Une fraîche odeur de lessive s'échappant des coffres sculptés chassa l'ancienne odeur de renfermé. Un petit boudoir agrémenté d'un divan et d'une petite table, pour boire le thé ou faire des patiences, donnait une note chaleureuse à la lumière rose des tapisseries de soie et des draperies. Il était impossible de faire marche arrière, il fallait remercier - remerciement oppressant - et c'est ainsi que l'on emménagea.

De même qu'enfant, on avait passé le pantalon et le col amidonné et qu'on était devenu un homme sans pouvoir s'y soustraire, contraint de s'accommoder de l'uniforme gris vert, de même on s'installait dans ces murs comme dans une

cuirasse ; on se harnachait, Dieu sait pourquoi.

Cela ne faisait pas si mal, une fois qu'on s'était défait du premier réflexe de recroqueviller et de crispier les épaules. Qu'est-ce qui nous envahissait là ? Telle la première inspiration du citadin qui, allant à la campagne, commence par être prévenu contre tout mais qui apprécie la saveur forte et l'honnête pain bis. Mais pas seulement : fermer cette lourde porte derrière soi, faire tourner la clé grinçante dans la porte à ferrures, signifiait entrer au service d'un grand seigneur ou bien se voir confier la garde d'une tour dominant la région. En effet, des meurtrières, comme du point de vue d'un être supérieur, on avait vue sur les localités et les fermes entourées de leurs vignes, entre les rochers éboulés recouverts de mousse, au pied des puissances que l'on savait dans son dos. On en disposait, on les déplaçait et les répartissait selon l'endroit où on se tenait, comme quelqu'un qui jouerait aux échecs avec les collines en guise de pièces, ou esquisserait les constellations et la position fatidique des planètes.

La parcourant de pièce en pièce et contraint de s'incliner sous le linteau des portes basses, on était entouré par les dates de siècles noircis sur la charpente, les tables et les armoires à pignon, comme des insignes que l'on pouvait arborer ; non pour faire parade et se pavaner, mais pour plonger plus profondément en soi-même. Car, chaque fois que l'on s'engageait dans le boyau utérin de l'escalier à vis aux murs ventrus, on était informé qu'ici, tous les passages, aussi bien montants que descendants, conduisaient vers l'intérieur. C'est pourquoi les marches raides prodiguaient courage et résolution pour monter et descendre.

Quand on s'installait à la longue table pour les repas campagnards servis par la cuisinière silencieuse venue de la ferme voisine, on se trouvait être le maître et l'hôte d'un festin imaginaire que l'on ouvrait en promenant le regard sur la rangée des chaises de cuir au dossier raide et à l'aspect massif, sinon l'invité d'honneur d'un foyer qui était si uni et se connaissait si bien que les conversations à table n'avaient pas besoin de paroles.

Hôte de qui... On l'apprenait ou on le supposait, quand arrivaient les longues soirées où, à la lumière des hauts chandeliers, on avait à rechercher dans de vieux calendriers et des histoires du pays, et, parcourant les murs de l'enceinte pleine de cyprès et d'ifs sombres, on croyait déchiffrer ces noms usés qui avaient leur place là-bas dans les anciens écrits comme dans les stalles d'une église. La façon dont on devait se rapporter ou se présenter à eux, et ce que signifiait de leur part ce harcèlement constituaient une inépuisable matière à réflexion pour les heures d'insomnie. Était-ce ce qu'ils voulaient : qu'on lise leurs origines et que l'on recompose une histoire à partir de fragments ? Comme quand leur porte-parole et

avocat interjeta appel pour leur affaire, révisa la procédure et prit en main le procès ? Tout cela n'était-il pas finalement une offre rusée, la capture d'une âme complaisante qui tiendrait leur foyer et subviendrait à leurs besoins ?

Etait-on encore soi-même, ou bien leur prisonnier de longue date, châtelain peut-être, à habiter dans leurs meubles, dans lesquels se produisaient un lent mouvement et un fléchissement, laissant le champ libre à un souffle plus ample qui n'était plus le sien ? Quelqu'un, dont une inexplicable reconnaissance ainsi qu'une caresse des choses guidait les mains ? Quelqu'un qui, tel un fidèle serviteur, alimentait comme l'âme de la maison, et pour d'autres que lui le ronronnement du feu dans le grand poêle - cette tour murée dans la tour ? Quelqu'un qui habillait les murs d'icônes noircies et garnissait les étagères de livres d'égale valeur, qui devaient être choisis avec soin selon qu'ils s'intégraient plus ou moins bien à l'ensemble ?

Mais seule une inquiétude, l'insomnie de quelqu'un, semblait avoir survécu, s'imposant de deuil en deuil dans son existence, afin que survienne en d'autres lieux un sommeil anonyme - comme un insecte qui, dès qu'il a déposé sa larve dans un autre animal, se défait en une ultime mue non seulement de son enveloppe, mais aussi de lui-même.

Ou bien était-ce son *propre esprit* qui s'était assujéti, et en conquérant de leur chateau, s'était érigé en intendant, auquel ils payaient le gîte et le couvert ? Ces murs, la résonance des pièces à chaque parole de ses monologues, n'étaient-ils pas la gorge que le moindre mot faisait sonner et qui offrait une voix à son souffle ? Etait-ce *lui* qui, pressé de toutes parts, prêtait ses mots comme la brèche laisse chanter le vent qui s'y engouffre ? Peu importe, cela arrivait : une voix surgissait - toujours plus détendue et plus fluide, comme un courant d'air s'élançant et joue dans un conduit de cheminée.

Chaque vibration la plus intime semblait amplifiée par ce corps sonore dont les mesures étaient réglées sur ses ondes de sorte que même le son le plus ténu, le plus infime, devenait audible.

En un tournoiement aérien qui, comme le feu chantant d'un four, attirait et fondait les choses dans son tourbillon pour les relâcher dans l'azur spirituel en colonnes de fumée sacrificielle qui se dénouaient et s'épanchaient en une fête scintillante de chaleur s'étendant sur le pays, le couvrant d'une semence fertile en créations et en projets possibles. Telle une bénédiction que l'on pense diriger là où se tourment les paupières baissées, cela semblait revenir et alimenter le souffle qui, de ce fait, donnait l'impression de se nourrir et de se consumer de lui-même. Car

il rendait d'autant plus flamboyant ce qu'il consumait en un brasier à l'ardeur irrésistible

A quoi bon décider ici qui était le bourreau et qui était la victime ? Il ne faisait finalement plus qu'un avec la victime ; il arrivait en ce lieu et ne se produisait devant personne d'autre que lui-même. Et de nouveau, il n'y avait rien d'autre que l'été, que l'année qui se préparait pour la fête, attisant le chant des airs en feux d'enthousiasme et de ferveur. Rien d'autre que notre âme au visage changeant selon le rythme des saisons ; tantôt un rubis rouge colorant les fonds dorés de la chapelle privée, une lumineuse fiancée de cierges et son escorte d'ombres, dont un enfant portait la traîne à travers les pièces ; tantôt le buisson ardent, qui étirait ses flammes au bord de la montagne, une torche musicale s'élevant seule à travers les prés et les talus. Avec dans le corps toujours le même évanouissement que l'on voyait se produire partout autour de soi dans le flétrissement de la rafle du raisin et le flamboiement ultime du feuillage de plus en plus clairsemé, ses pointes acérées tendues sur les aurores bleuâtres et les crépuscules rougeoyants dans la chute de la récolte et abandonnait son jaune surmaturel aux vents et aux ruisseaux, se sublimant feuille après feuille, chaque jour plus translucide, en un corps transfiguré, luisant d'un bleu froid diaphane qui s'en trouvait submergé.

Comme ce fut douloureux - bien qu'habitué à n'être qu'un être en déclin dans la disparition générale des choses - de voir un jour le tronc du peuplier avec ce qui lui restait de feuillage, gisant au bord de la route, déjà équarri et débité. Et soi-même de comprendre le signal - voilà ce que tout cela signifiait ! - un appel qui jaillissait de ses mouvements d'adieu dans l'ouïe, comme une nouvelle cime, où l'œil, penché sur les parterres de fleurs, se fermait sur chaque rose, l'une après l'autre, qui s'ouvrait en lui, peuplant des jardins intérieurs, - s'étendant en lui comme des champs de nuages, le suivant. Comme si on les menait paître, progressant lentement - remontant de nouveau la vallée, de loin en loin, vers une aurore boréale de jardins de roses se rêvant, au-delà des glaciers. Là où, durant de longues haltes - sur l'à pic rocheux et son église perchée, à quelqu'un, adossé à la face sud comme à une terrasse, parcourant à perte de vue la vallée du regard elle se montrait si métamorphosée. Etait-elle encore la même -

non point celle qu'on s'était imaginée,
que l'on avait faite sienne,
qui s'étirait en quelqu'un
avec ses troupeaux opulents
pour s'évanouir à l'approche du soir,
semblant se dérober, entraînée, sous les pieds ?
En était-on au point où l'on pouvait dire :
"Allez" - laissant ce qui était devenu superflu
s'échapper du cœur dont on avait endossé l'insomnie,
avec chaque création comme une paupière déposée sur elle ?
Qui maintenant, chassait toute lutte et tout harcèlement hors des cils,
- ne convoitant plus rien,
aucun autre désir que celui d'être au plus près de soi,
aucun autre sommeil que le sien propre,
dont on se couvrait les yeux comme d'un tapis de verdure.

Texte traduit de l'allemand par Jehanne Dautrey

AGONE

Abonnement pour quatre numéros par an :

Particulier 100 F.

Institution 150 F.

Abonnement de soutien 200 F.

Nom _____

Adresse _____

Les règlements sont à adresser à :

AGONE

2, rue de la Charité

13002 MARSEILLE

par virement postal CCP 8 806 45 M Marseille ou par
chèque, à l'ordre de : AGONE.

A G O N E reçoit des manuscrits sans exigences de pedigree au 2, rue de la Charité, 13002 MARSEILLE. Les manuscrits non insérés ne sont pas systématiquement retournés, mais ils restent à la disposition des auteurs pendant de nombreux mois. La revue n'est pas responsable des manuscrits qu'elle pourrait malencontreusement égarer.

Le comité de rédaction d' A G O N E est composé de :
Philippe Boissinot, Serge Dentin, Thierry Discepolo,
Olivier Salazar-Ferrer, Jacques Vialle.

Tous les textes publiés dans
A G O N E
peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés
avec ou sans indication d'origine.

Les auteurs développent librement une opinion qui n'engage qu'eux-mêmes.

Editeur. Association AGONE. 2, rue de la Charité, 13002 MARSEILLE

AGONE

Revue Trimestrielle

Hiver / Printemps 1991, numéro 2/3.
Ethique & Expression

Ethique et expression chez Hermann Broch. *Olivier Salazar-Ferrer*

L'expression artistique aujourd'hui. *David Sochaba*

L'éthique du rire dans le théâtre de Ionesco. *Marie-Claude Hubert*

Entretien avec *Michel Henry*.

Du bon usage de la pensée de Ricoeur. *Domenico Jervolino*

Remarques sur le journalisme. *Thierry Discepolo*

Judéité, antisémitisme et historicité. *Jacques Vialle*

Variations autour d'une métaphore. *Philippe Solal*

Ecrire, un journal... *Rezvani*

L'expérience élémentaire. *Serge Dentin*

La tour. *Wilhem Deinert*