

DANIELA HUREZANU

Que veut dire créer?

Le mythe, structure universelle de la création

"Car au commencement de la littérature c'était le mythe et à la fin aussi."

J. L. Borges

Cet essai se situe dans le prolongement de mon travail sur Maurice Blanchot, en particulier sur le rapport de celui-ci avec le mythe. C'est en finissant ce travail que je me suis rendu compte que si j'avais quelque chose à dire sur Blanchot c'était dans la mesure où j'avais quelque chose à dire sur l'acte de créer. Si Blanchot est un grand écrivain, ce n'est pas parce qu'il serait, comme la plupart des écrits qui lui sont consacrés pourraient le faire croire, un esprit excentrique dont les propos sur la littérature nous intéressent parce qu'ils traduisent en un autre langage le discours de la raison, mais, bien au contraire, parce que ces propos l'inscrivent au centre d'une communauté beaucoup plus large qu'on ne veut l'admettre et lui donnent ce cachet d'*universalité* qui est à l'oeuvre chaque fois que l'"excentrique" retrouve son image ailleurs.

C'est de cette universalité que je voudrais parler ici, de cette notion délicate pour des raisons (politiques) multiples, et dont je me contenterai de dire qu'elle est en disgrâce aujourd'hui. Parmi ceux qui ont écrit sur Blanchot, il y a quelqu'un qui a essayé de "réhabiliter" cette notion. Je me réfère à Jaques Derrida (v. *Demeure: sur Maurice Blanchot*), situation qui est pour le moins paradoxale, si on pense qu'il est l'un de ceux qui ont contribué à cette disgrâce. Il est important de noter que ce texte de Derrida, tout en suscitant beaucoup de commentaires, n'a pas eu à ma connaissance de réponse liée au retour de cette notion d'"universel."

Ce silence est significatif: il indique le fait que ceux qui lisent Blanchot (ou plutôt, ceux qui écrivent sur lui) continuent à être aveuglés par la croyance que celui-ci appartiendrait à une sorte de "club" où, pour être accepté on doit parler un langage d'eux seuls compris. Or, le langage de Blanchot se confond parfois avec le langage de Borges, avec le langage de Calvino, avec le langage de Kafka, et s'il est tellement "singulier" ce n'est que parce qu'il est traversé

par toutes ces voix universelles. On pourrait objecter que cet "universel" est un universel de la modernité, et de la modernité occidentale en particulier. Cela est vrai; mais il n'est pas moins vrai que cet universel touche à quelque chose qui est l'universel de l'acte créateur, universel qui ne peut être compris que si on comprend ce que veut dire créer.

Telle est la question qui est sur les lèvres de ceux qui font non pas de la "théorie," (encore) une théorie préoccupée à contester, comme on dit, les limites entre la littérature et la philosophie, c'est-à-dire, finalement, à annexer (encore une fois) la littérature au domaine de la raison, mais qui ne peuvent s'empêcher de prendre le fil de la pensée et, tout en articulant leur discours "philosophique," de tisser, à l'intérieur de celui-ci, une sorte de récit, quelque chose comme une parabole qui finit par incorporer et *signifier* le discours philosophique même. Je pense surtout à Borges, dont tant d'essais contiennent de petits récits, toujours des paraboles. Et je pense aussi à Blanchot, dont les essais les plus remarquables, "Le regard d'Orphée" et "Le Chant des Sirènes" contiennent des récits, en particulier des récits mythiques.

Aujourd'hui, pour plus d'un le mythe est synonyme de "faux" ou de ce que dans le postmodernisme américain on appelle "a social construct." Cette vision du mythe est le résultat de son appropriation par une pensée *réaliste*, c'est-à-dire par une pensée réglée par la logique du vrai et du faux, c'est-à-dire des catégories mêmes qui sont étrangères à la pensée mythique. A l'intérieur d'une telle pensée (réaliste), une oeuvre n'est que l'expression de l'enjeu de forces sociales et d'idéologies extérieures. Or, si nous essayons de penser la notion de mythe à partir de la littérature comme unité suffisante ou comme valeur en soi, le mythe ne sera plus une couche "naïve" que le lecteur "avisé" s'efforce de mettre à l'écart, mais il sera la structure même sur laquelle l'oeuvre repose et sans laquelle il n'y a pas de création possible (ni artistique ni philosophique). Car le mythe n'est pas quelque chose de faux que les pauvres générations qui nous ont précédés tenaient, dans leur simplicité d'esprit, pour vrai; il n'est ni vrai ni faux, il est *forme*, *structure*, il est ce qui organise dans un ensemble (*une totalité*, pour employer un mot de la liste noire des postmodernistes) ce qui autrement resterait dans le chaos primordial. Dans ce sens, toute invention (littéraire, philosophique, scientifique) est l'expression d'une nouvelle forme, d'une forme qui n'existait pas avant, elle est donc un nouveau mythe. Ce qui ne veut pas du tout dire qu'elle est moins *vraie*.

Ce que je viens de dire pourrait être reformulé en employant, par exemple, la terminologie de Barthes du *Degré zéro de l'écriture*. Quand Barthes s'interroge sur la valeur de la création littéraire, quand il se demande en quoi consiste cette valeur, il répond d'abord à la question concernant l'*essence* de l'oeuvre. Or, l'essence de l'oeuvre consiste en sa Forme, l'oeuvre est Forme, et la valeur de celle-ci réside uniquement en elle-même: "Toute Forme est aussi une Valeur" (Barthes 14).¹ Cela ne veut nullement dire que toute forme en vaut une autre, mais que la valeur

1 Il y aurait beaucoup à dire sur les très nombreux critiques littéraires appartenant au postmodernisme américain (donc, à la "gauche") et qui, dans leur refus d'accepter l'oeuvre comme une valeur *en soi*, trahissent l'opinion que la valeur, impossible d'être associée pour eux avec la seule forme, ne peut s'associer qu'avec la "marchandise," l'objet susceptible d'un échange. Car, ce que la valeur de la Forme a de spécifique,

d'une oeuvre ne peut être cherchée ailleurs qu'en elle-même, car la Forme "est une valeur transcendante à l'Histoire" (Barthes 54).

La Forme est comme le Mythe: auto-suffisante, vraie et fausse, elle n'a qu'un seul but: sa propre vérité, la manière dont elle vient au jour. Dans l'espace littéraire, cette manière est appelée *écriture*. Dans les mots de Barthes: "l'écriture est [...] essentiellement la morale de la forme" (15).

Dans un article intitulé "What is the Creative Act?,"² Gilles Deleuze essaie de penser l'acte créateur en ce qu'il a d'universel (le fait qu'il est une propriété non seulement des artistes, mais aussi des philosophes et des scientifiques) et en ce qu'il a, selon le domaine où il se manifeste, de singulier. Deleuze distingue entre différents "matériaux de travail," entre la manifestation de cet acte universel dans la singularité de tel ou tel domaine (les concepts pour le philosophe, les blocs de "mouvement-durée" pour le cinéaste, les "fonctions" pour le scientifique). Ces expressions spécifiques de l'acte créateur, tel que celui-ci se manifeste dans les domaines respectifs, ont en commun, dit Deleuze, l'"espace-temps."

Les catégories d'espace et de temps sont dans toutes les religions les catégories primordiales de la création. Quand tel mythe de la genèse nous dit que le monde a été fait en six jours (auquel on doit ajouter un septième pour le repos), et que Dieu a séparé l'eau de la terre, etc., il nous présente une mise en ordre du chaos primordial selon un axe temporel et un axe spatial. Cette ordonnance primordiale, commune à tous les mythes d'origine, est présente dans tout acte créateur, quel que soit son domaine de manifestation. La création, dans son sens profond, suppose un retour au chaos primordial et une restructuration de l'espace et du temps. Toute grande oeuvre est une oeuvre sur le temps, dit Blanchot dans un essai sur Proust. Et toujours Blanchot: "Écrire c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps" (*L'espace littéraire* 22). Il n'y a peut-être pas de meilleur exemple d'artiste qui ait capté dans son oeuvre le devenir même, ce moment inaugural où l'oeuvre vient à soi, et qui est la caractéristique de tout grand créateur, que l'exemple du premier sculpteur moderne, Constantin Brâncusi. Presque toutes les oeuvres de Brâncusi sont des incarnations plastiques de l'idée de commencement: *Le Premier pas*, *Le Nouveau-né*, *L'Oeuf*, et, quand elles ne contiennent pas cette idée dans leur titre, elles la portent dans leur forme ovoïde: *Léda*, *La Muse endormie*, *Le Sommeil*. Ces deux dernières suggèrent l'idée de commencement non seulement à travers leur forme, mais aussi par l'indication — contenue dans leur nom — d'un état primordial (repos, sommeil), antérieur à toute création. Cet état de latence, d'oeuvre à venir, très brâncusien, est présent aussi dans *L'Oeuf* et dans toutes ses sculptures sur l'enfance.

c'est qu'elle n'est pas mesurable.

2 Cet essai a été publié en anglais dans *French Theory in America* (Lotringer et Cohen). Malheureusement, ni les éditeurs ni le traducteur ne donnent les coordonnées du texte original.

En effet, quelle image pourrait mieux suggérer l'idée d'origine ou de germe que celle d'un enfant ou d'un oeuf? Nous avons donc affaire dans le cas de toutes ces sculptures à la représentation d'un mythe de l'origine. Ce mythe est le sujet — la seule “narration” — de toutes les sculptures de Brâncusi, y compris de celles dont la forme n'est pas ovoïde, de celles dont la forme est, au contraire, rectiligne. *La Colonne sans fin*, par exemple, n'est autre chose que l'Axe mythique du Monde (ou l'Arbre Cosmique) qui unit le Ciel et la Terre, et qui sert ainsi de médiateur ascendant-descendant entre les hommes et les dieux. Même une sculpture apparemment “figurative” comme *La Sagesse de la terre* n'est en fin de compte que la figuration d'un mythe de l'origine. Pour un premier regard, cette sculpture est le portrait d'une jeune fille mongoloïde; mais ce qui frappe dans son visage, c'est moins son apparence mongoloïde que son asymétrie: le côté gauche du visage semble endormi, alors que le côté droit a l'air éveillé, attentif à quelque vision intérieure (Noica 76-80). C'est en cette dualité que réside l'essence de cette sculpture, dualité à laquelle on pourrait, sans doute, prêter beaucoup de significations (féminin-masculin, passivité-activité, animal-humain). Toutes ces significations seraient justifiées, mais elles n'éclairciraient pas la signification profonde de la sculpture. Comme les titres des oeuvres de Brâncusi sont toujours choisis avec une attention extrême, il faudrait interroger son titre, notamment le titre original dans la langue maternelle du sculpteur: *Cumintenia pamîntului*. En roumain, “cumintenia” veut dire non seulement “sagesse” (du lat. *cum mente*), mais aussi état de repos, de tranquillité. Les deux sens sont mêlés dans le titre de l'oeuvre de Brâncusi et, qui plus est, ils se réfèrent à l'un des quatre éléments primordiaux, la terre. La jeune femme de Brâncusi semble dire que tout vient à être — ou, pour employer un mot très approprié ici, que tout advient — à partir d'une dualité primordiale, et que la sagesse même repose sur cette dualité. Certes, cette sagesse n'est pas n'importe quelle sagesse, mais la sagesse de la terre qui, pour le paysan que Brâncusi était, est sans doute, la sagesse même. Car la terre est pour lui l'élément où tout (se) repose et, en même temps, l'élément d'où tout surgit — l'élément où gît la création à venir, la terre-mère, comme on dit dans beaucoup de langues, parmi lesquelles la langue maternelle de Brâncusi.

Comment se fait-il que ce sculpteur moderne, l'artiste qui a inventé la sculpture non-figurative, est à la fois le sculpteur le plus proche de l'art primitif, proche non seulement au niveau de la forme — essentialisée — de ses oeuvres, mais aussi, et surtout, au sens profond d'un art reposant sur des mythes de la création? On pourrait répondre qu'à l'instar des anciens mythes qui nous racontent l'histoire de leur propre origine, les oeuvres modernes — situation vraie dans tous les arts, même dans les arts “narratifs” comme la littérature et le film — nous dévoilent leur propre genèse (voir Proust), que, donc, l'essence de la modernité réside dans le retour au mythe. Mais on pourrait dire aussi que le mythe est une structure universelle qui est à l'oeuvre chaque fois que l'homme “se mêle” d'imiter la divinité créatrice, chaque fois qu'il se sent “chatouillé,” comme dirait Montaigne, par la grâce de quelque Muse ailée.

Le rythme, trait universel du créé

Nathalie Sarraute confesse quelque part que lorsqu'elle écrit, elle commence toujours non pas à partir d'une idée, mais du *rythme* d'une phrase qui ne veut plus la quitter et qui lui donne le souffle de ce qui est à suivre. Dans *L'écriture du désastre*, Blanchot essaie d'élucider le mystère du parallélisme entre l'ordre cosmique et l'ordre du langage, en se demandant lequel d'entre les deux est premier; et, si la réponse qu'il trouve est ambiguë, c'est sans doute parce qu'il ne la considère pas importante, et que la question n'est qu'une manière oblique de nous mettre devant cette merveille: le fait que ce qui gouverne et le cosmos et le langage, est le rythme, l'alternance jour-nuit, veille-sommeil, *fort-da*, oui-non. Enfin, dans une collection d'essais sur la traduction (*Poétique du traduire*), Henri Meschonnic nous rappelle que les mauvaises traductions sont d'abord de mauvaises "théories" (ou poétiques) de la littérature, car elles partent du principe que ce qu'on traduit c'est un *contenu* exprimé sous une certaine *forme*, et que cette forme peut (et doit) être adaptée au "naturel" de la langue-cible. D'où les libertés que ces traducteurs se permettent, la première étant celle de sacrifier le rythme du texte, sans se rendre compte qu'ils sacrifient justement *la littérarité* ou *le propre* du texte. Sa *voix*, qui est celle de la subjectivité incarnée dans le corps-texte.

Nous nous trouvons devant une situation pour le moins étonnante: le rythme est le trait le plus ancien d'un discours littéraire (pensons aux chants héroïques, à l'épopée), et cependant, dans l'esthétique occidentale il ne constitue pas un critère indispensable de littérarité.³ Les explications en sont nombreuses: d'abord, le fait que ladite esthétique repose sur la structure contenu (matière)-forme; ensuite, le fait que le rythme est associé moins avec la littérature en général, qu'avec un genre particulier de la littérature, la poésie. La popularité du genre romanesque fait que la littérature est pour la plupart des lecteurs synonyme du roman, et donc, du discours le moins susceptible d'être rythmé. Il y a, évidemment, des contre-exemples, et des plus impressionnants: *Moby Dick*, un "roman" volumineux, est rythmé d'un bout à l'autre, ce qui lui donne, d'ailleurs, une allure d'épopée moderne.

On pourrait distinguer les bons écrivains des mauvais écrivains selon la présence ou l'absence du rythme dans leurs oeuvres. On verrait alors que le rythme n'est pas seulement une caractéristique de la poésie, mais de la prose aussi, et cela ne veut pas dire de la prose "poétique," genre "poème en prose." Beckett n'est pas "poétique" du tout, mais il est l'un des écrivains les plus *rythmiques* de la modernité.

Or, si le rythme a cette primordialité enchanteresse, c'est parce que la littérature est à l'origine chant magique, et si elle continue à exister c'est pour autant qu'elle réussit à garder ce voile magique. "Voile magique" ne veut cependant pas dire "yeux bandés," car le rythme est lié au secret même de la création, au secret de l'origine de l'oeuvre.

Si nous revenons à Blanchot, au rythme qui gouverne le cosmos, nous pouvons très bien voir que le rythme est

3 Situation encore plus paradoxale si nous prenons en compte le fait que l'une des premières études de "critique littéraire" — *La Manière de bien traduire d'une langue en aultre* (1540) d'Etienne Dolet — mentionne l'observation du rythme parmi les caractéristiques d'une bonne traduction. Le rythme y est reconnu indirectement comme garant de la *littérarité* même du texte.

alternance, et dans l'alternance de la pendule qui scande le temps, nous pouvons sentir la durée ou le devenir. Le moment où quelque chose est créé, le moment où quelque chose sort du non-être et s'élance vers l'être est sous le signe du devenir. C'est le devenir que le rythme d'une oeuvre capte, le surgissement du non-être où celui-ci commence à prendre forme, où il est presque être.

La Beauté, seul "but" de l'oeuvre

Dans *Tristan*, l'un des récits de Thomas Mann, celui-ci réécrit le mythe de Tristan et Iseult sous l'aspect d'un couple dont l'homme est un écrivain épris de l'Absolu et la femme, une créature qui, comme si souvent chez Th. Mann, frappe par une particularité insolite, dans ce cas, une veine qui palpite à ses tempes. Le cadre est, toujours comme d'habitude chez Thomas Mann, une station balnéaire pour les tuberculeux où la femme, malade, mourra à la fin, accomplissant son destin d'Isolde moderne qui unit l'Absolu de la Beauté au sceau de la Mort.

L'une des questions qui trouvent indirectement leur réponse dans ce récit porte sur la quête de la Beauté, qui, ici, comme dans *Mort à Venise*, tout en étant incarnée dans le visage d'un autre être, transcende l'humanité de celui-ci pour suggérer, *par l'intermédiaire de cette humanité*, une Beauté éternelle et inaccessible. Cette Beauté *désintéressée* et dont l'origine est grecque (doublement grecque dans *Mort à Venise* où elle se révèle dans les traits d'un bel adolescent) serait alors un idéal occidental et non pas universel. Mais comment expliquer la présence de la même Beauté dans cet autre récit, *Tristan*, où le fond mythique est celte, et où la démesure de l'amour dans la nuit du sans-limite, selon la description du personnage masculin qui cite Wagner, se confond non seulement avec la Mort, mais avec la figure de la Beauté même? Peut-être cette Beauté n'est-elle pas seulement grecque, et même si elle n'est pas universelle, elle représente la fusion de plusieurs sources — grecque, celte et chrétienne (n'oublions pas *la figure intermédiaire* qui sert de médium à la révélation).

Tristan est un récit qui révèle au lecteur non seulement un idéal de beauté, mais aussi comment le mythe de cet idéal a créé le récit. Autrement dit, il dévoile (pas trop, juste un peu) son origine même ou, comme dirait Blanchot, il est en quête de son origine. On pourrait appeler cette scène du dévoilement une "scène mythique:" il s'agit de la scène, racontée d'abord par Gabriele (Isolde) à Herr Spinell (Tristan), où sept jeunes filles chantent dans un jardin et où le père de la septième fait son apparition accompagné de celui qui va devenir le mari de Gabriele. Dans l'imaginaire de Herr Spinell cette scène acquerra des dimensions mythiques: les six filles deviennent des fées, et la septième, une Reine qui porte la couronne de la Beauté et de la Mort; le mari, le violeur grossier qui ramène sur terre cette scène de l'au-delà, est doté de toutes les caractéristiques du réel: homme d'affaires qui légua son pragmatisme vulgaire au fils,

un bébé “gros” et d’une santé répugnante (aux yeux de Her Spinell, du moins). La confrontation entre le mari et Herr Spinell est la scène où Thomas Mann s’amuse à déjouer le mythe de la Beauté, mais avec quelle ironie subtile il le fait! Ce n’étaient pas des fées qui chantaient dans le jardin, dit le mari, mais des jeunes filles en train *d’échanger une recette de crêpes aux pommes de terre!* Voilà la vérité du réel, qui est celle du mari, et contre laquelle la vérité du mythe s’érige. Autrement dit, la vérité du mythe consiste uniquement en sa beauté.

L’altérité de l’oeuvre

On a dit et redit qu’écrire c’est devenir Autre, mais il semblerait que, très souvent, ceux qui le disent (ou le redisent) ne fassent que répéter les phrases trop ressassées du temps, et passent à côté de l’oeuvre en restant les mêmes. Car ce qu’on commence à oublier c’est que *Lire* aussi veut dire devenir Autre, se perdre en un espace *autre*, un temps *autre* et en d’autres êtres. La lecture institutionnalisée d’aujourd’hui passe le plus souvent par des modèles idéologiques où l’altérité de l’oeuvre, c’est-à-dire son essence, est annulée par un processus où ce n’est plus le lecteur qui perd son identité en un monde merveilleux, radicalement différent du sien, mais où, au contraire, on force ce monde *autre* à répondre aux exigences idéologiques du lecteur. Cet acte de violence qui oblige l’oeuvre à sortir de son altérité et qui lui demande de rendre compte de la transitivity de son discours (de son “opinion” sur les sexes, si nous sommes féministes ou homosexuels, de son “traitement” de l’environnement, si nous sommes écologistes ou militants pour les droits des animaux, etc.) serait comique, s’il n’était violent. Il serait comique parce qu’il repose sur un malentendu grotesque vis-à-vis de l’essence de l’oeuvre d’art et qu’il nous fait penser à un chien qui aboie à son ombre parce qu’il croit qu’elle est un autre chien. Ce que les lecteurs “militants” ne peuvent comprendre c’est que la voix qui parle dans l’oeuvre n’est pas la voix *d’une personne*. Ils pourraient, à la rigueur, comprendre que ce n’est pas la voix de l’auteur (après tant d’années de théories et critiques littéraires, tout le monde a plus ou moins compris qu’il y a une différence entre auteur et narrateur), mais leur bon-sens continuerait à leur chuchoter à l’oreille que le narrateur n’est qu’une stratégie fictionnelle qui permet à l’auteur, ainsi déguisé, de mieux “transmettre son opinion.” C’est que ces lecteurs sont les enfants d’une époque de *l’information*. Ils croient au discours comme “communication.” Et si on “communique,” c’est bien parce qu’on communique “quelque chose.” Ils ne peuvent pas comprendre que le discours littéraire/artistique n’est pas le discours *de* quelque chose, mais que *c’est* autre chose. Cette *autre* chose est la seule chose qui guide le travail créateur, non une quelconque “opinion” à transmettre. Celui qui crée veut devenir Autre.

Il y a quelques années, la communauté scientifique a annoncé une découverte sensationnelle: selon un déchiffrement fait à l’ordinateur, la belle, la très féminine Mona-Lisa n’était qu’une transposition du peintre lui-même, Leonardo da Vinci. Je suppose que ce choc qui a plongé dans la perplexité les scientifiques, a été partagé, à des degrés différents, par tout le monde, sauf par les artistes. Car tout artiste (quelle que soit la “matière” de son travail, mots, couleurs, notes) sait que lorsqu’on crée, on ne fait que re-naître en tant qu’autre, que c’est *nous-mêmes*

que nous mettons sur la feuille, *mais en tant qu'autre*. Ce n'est pas "l'autre" qu'on "objectifie" dans la création, comme les féministes s'imaginent quand elles critiquent telle création des hommes, c'est, au contraire, l'artiste lui-même qui s'objectifie sous les traits d'un autre. Ce n'est pas "une belle femme" que da Vinci a objectifié sur sa toile, c'est lui-même qui s'est objectifié dans le visage d'une belle femme. C'est ce désir d'altérité, d'une altérité tout autre, qui fait que les grands artistes se déguisent parfois dans leurs oeuvres dans l'identité du sexe opposé. Quand Flaubert dit "Madame Bovary c'est moi," c'est parce qu'il est en effet — du moins, tant qu'il écrit le livre — Madame Bovary.

L'oeuvre est un rêve

"L'identité fondamentale entre exister, rêver et représenter..."

Borges, "Everything and Nothing"⁴

On pourrait cependant poser la question que, si Flaubert s'identifie avec Madame Bovary, comment se fait-il qu'il y a, sous-jacente, d'un bout à l'autre du livre, une ironie subtile, mais non moins présente, vis-à-vis de cette petite-bourgeoise de campagne qui rêve d'un amour comme dans les livres? La réponse à cette question se trouve au coeur de ce que veut dire créer. Il faut comprendre d'abord que le processus d'identification au niveau de l'oeuvre est d'une autre nature qu'au niveau du réel, c'est-à-dire il faut commencer par ne plus traiter l'oeuvre comme le réel. Le processus d'identification de l'auteur avec ses personnages est très similaire à celui du rêve, parce que l'oeuvre elle-même est un rêve, si par "rêve" nous comprenons l'autre du réel.

La comparaison de l'oeuvre d'art à un rêve est l'une des métaphores les plus anciennes de l'histoire littéraire — je me contenterai de donner ici seulement quelques noms de la modernité où elle apparaît: Hölderlin, Croce, Calvino, Borges, Blanchot. L'oeuvre est un rêve parce qu'elle est l'ombre noire du réel, un "rêve divin," comme dit Hölderlin, elle est le royaume du *possible* (Tout est *possible* dans l'oeuvre, mais rien ne *se passe* en fait). Le sens du mot "possible" est à prendre ici en tant que "virtuel" (mais dans le sens du mot "virtuel" d'avant l'Internet qui a changé le possible au niveau de l'imaginaire en possible *visuel*), non-accompli, c'est-à-dire, en fin de compte, comme *impossible*. Le possible de l'imaginaire est l'impossible du réel. Cette nature du possible de l'imaginaire, qui est celle du rêve, explique le fait que parfois nous rêvons des choses qui arrivent et n'arrivent pas *à la fois*, nous rêvons que nous sommes deux personnes *en même temps*, celle qui agit et celle qui regarde. Cette réalité *double* est le propre du rêve. Car le rêve est l'univers de ce qui veut parvenir à être, mais qui ne peut sortir de l'ambivalence fondamentale: être ou ne pas être. Ainsi, dans l'espace littéraire, Flaubert *est et n'est pas en même temps*, Madame Bovary.

Cette *duplicité* de l'auteur trouve son explication dans le processus même de l'acte créateur. Dans tous les

4 Le titre original du récit est en anglais.

mythes de la création, créer c'est séparer ce qui était originellement *double*. Dieu sépare les eaux et la terre, la terre et le ciel, le jour et la nuit. L'écrivain, ce créateur de mythes, remonte au chaos primordial qui précède toute individuation, où tout est double, et à partir de ce double, il crée une nouvelle forme. Mais le double originaire, le double des eaux et de la nuit primordiales l'accompagne comme le rêve accompagne le jour, car l'écrivain est celui qui revient comme Orphée au point où le Même et l'Autre n'étaient pas encore séparés.

Henry James a remarqué qu'on peut souvent constater chez les plus grands écrivains un motif récurrent, ce qu'il appelle "le motif du tapis" ("the pattern on the carpet"), qui structure leur oeuvre. C'est une remarque qui a attiré l'attention, entre autres, de Borges et de Blanchot, qui se sont peut-être reconnus parmi lesdits tapisseries. Si nous essayions de trouver le motif du tapis de Borges, on pourrait dire que celui-ci est organisé autour du "rêve du rêve" — structure qui finit par annuler complètement la distinction entre le réel et le rêve. Le récit-parabole qui peut nous servir de paradigme est un récit d'origine chinoise, un récit de trois lignes, raconté d'abord par Herbert Allen Giles, repris ensuite et approprié par Borges: "Le rêve de Chuang Tzu." Chuang Tzu rêva qu'il était un papillon, et, quand il se réveilla, il ne savait pas s'il était un homme ayant rêvé qu'il était un papillon ou un papillon en train de rêver qu'il était un homme. Cette structure d'une ambiguïté absolue est poussée parfois encore plus loin par Borges. Dans la même collection de récits (voir Borges et Casares, *Extraordinary Tales*; les traductions de l'anglais en français m'appartiennent), il emprunte un autre récit à O. Henry, "Le rêve." Murray, le personnage du récit, rêve qu'il était condamné à mort; au moment où l'exécution doit avoir lieu, Murray se réveille et constate avec soulagement que ce n'était qu'un rêve. Cependant, le moment même où Murray croit "se réveiller" coïncide avec le moment où l'exécution a lieu. Mais qui plus est, non seulement nous ne pouvons dire avec certitude à quel point le rêve finit (Au moment de l'exécution? Mais si Murray est en effet tué, cela veut dire qu'il s'agissait du réel, et non pas d'un rêve.), mais il est impossible de dire où le récit prend fin. Car "Le rêve" finit avec une sorte d'épilogue qui nous apprend que "Le rêve" a été interrompu par la mort soudaine de O. Henry. Est-ce là une interpolation de Borges? Et si oui, comment expliquer le fait qu'après l'épilogue, l'auteur signe "O. Henry"? Est-ce O. Henry qui nous annonce sa mort au cours même de son récit (pas encore fini)? Quoi qu'il en soit, ce récit pourrait être réduit au schéma suivant: A rêve qu'il est B; Au moment où A "se réveille" (=mort de B), A meurt. Mais A est lui-même la fiction, donc "le rêve" de X (O. Henry), qui meurt lui-même dans son récit, de la même manière que A meurt dans son rêve. Il y a ambiguïté parfaite entre A, B et X. Le rêveur d'une certaine fiction est à son tour, la fiction d'un autre rêveur, et le Premier Rêveur de l'univers est Dieu, comme nous l'apprenons d'un autre récit de Borges, "Tout et Rien." "J'ai rêvé le monde, comme tu as rêvé ton oeuvre," dit Dieu à l'acteur-poète arrivé Au-Delà.

Comme dans "Le rêve de Chuang Tzu," tout est mis en question dans ce récit: la limite entre le réel et l'imaginaire, entre le Même et l'Autre (le rêveur et le rêvé) et même (dans le récit chinois) entre l'humain et l'animal. Nous y assistons à un va-et-vient entre le représentant et le représenté ou, comme Blanchot le dit à propos de Héraclite, entre les choses et le langage. Le sens y est parfaitement "réversible," ambigu au plus haut degré, comme

seulement au coeur du sacré il peut l'être. C'est le retour aux sources chaotiques de l'indistinction originelle, au chant des Sirènes qui entraîne l'humain à se perdre dans l'énigme de ce qui n'a pas de visage, et qui est présent là où il y a quête de l'intimité des choses, du point où les opposés et la dualité reviennent à l'Unité primordiale, là où il y a poésie. C'est-à-dire mythe.

L'impersonnel, la voix *propre* de l'écrivain

Si l'intellectuel est, comme dit Blanchot dans *Les Intellectuels en question*, le "spécialiste de la non-spécialité" (13), l'écrivain (ou l'artiste) est le *spécialiste de l'altérité*. Il est celui dont la vocation est de *se mettre à la place de l'autre*. Il est *sensible*.

Cette sensibilité, qui n'est évidemment pas une "sensiblerie," est la sensibilité paradoxale décrite par Diderot dans *Le Paradoxe du comédien*, la sensibilité de celui qui, à force de *tout* sentir, finit par ne plus *rien* sentir, qui à force d'être *tout*, finit par ne plus *rien* être.

Le récit "Everything and Nothing" ("Tout et Rien")⁵ mentionné ci-dessus est une sorte de "variation" sur le thème diderotien du *Paradoxe*. Dans ce récit de deux pages, Borges nous raconte l'histoire d'un acteur doté d'une caractéristique bizarre: "*Il n'y avait personne en lui* [...] Derrière ses mots il n'y avait qu'un peu de froideur, un rêve rêvé par *personne*" (Je souligne). Certes, sa bizarrerie est liée à sa profession qui, dans la définition de Borges est "de prétendre qu'il est un autre devant un public qui prétend le prendre pour cet autre." Cet acteur qui n'était "personne," était un artiste de la simulation d'être "quelqu'un:" sur la scène, il pouvait, comme Prothée, passer par tous les visages du réel, mais une fois chez lui, il redevenait personne.

L'acteur joua des rôles pendant vingt ans d'"hallucination maîtrisée." À la fin, il vendit son théâtre et, comme autrefois un très jeune poète, devint homme d'affaires. Avant sa mort, il dicta son testament d'un ton sec d'où toute trace de "littérature" était absente. Comparu devant Dieu, il employa l'occasion pour se plaindre de son sort, du fait que lui, qui pouvait incarner tous les personnages, ne pouvait pas être *Un*, ne pouvait pas être *lui-même*. À quoi, Dieu répondit que lui non plus n'était personne.

Cette parabole borgessienne du créateur comme image de Dieu est sans doute une recreation d'un mythe universel, mais elle a cependant quelques éléments particuliers, parmi lesquels l'impersonnalité de Dieu et la force (ou la faiblesse) conférée par cette impersonnalité d'être tout et rien. On pourrait pratiquement démontrer — livres ouverts, stylo à la main — que tous les grands écrivains de la modernité ont écrit portés par le désir d'atteindre cet impersonnel. Mêmes les auteurs considérés comme destructeurs de mythes, ceux-là mêmes qui se sont tournés contre

5 J'emploie la version anglaise du volume de récits *Labyrinths*. Les traductions de l'anglais en français m'appartiennent et ont été faites après la consultation de l'original espagnol.

l'idée d'origine, qui l'ont combattue obstinément pendant toute une vie, ceux-là mêmes écrivent, finalement, avec le désir de toucher à cette origine et de s'y perdre, acquérant ainsi le pouvoir orphique d'enchanter les animaux, le pouvoir de créer. Et quelle a été dans le siècle qui vient de s'écouler, la Voix associée le plus au questionnement des mythes, sinon celle de Foucault? Or, ce Foucault même écrivait, lui aussi, porté par le désir d'atteindre les sources primordiales de la création. Considérons cet aveu:

— Eh quoi, vous imaginez-vous que je prendrai à écrire tant de peine et tant de plaisir, croyez-vous que je m'y serais obstiné, tête baissée, si je ne préparais — d'une main un peu fébrile — le labyrinthe où m'aventurer, déplacer mon propos, lui ouvrir des souterrains, l'enfoncer loin de lui-même, lui trouver des surplombs qui résument et déforment son parcours, où me perdre et apparaître finalement à des yeux que je n'aurai jamais plus à rencontrer. *Plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visage. Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même: c'est une morale d'état-civil; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libres quand il s'agit d'écrire.* (Introduction à *L'Archéologie du savoir*, 28, je souligne)

Écrire pour ne plus avoir de visage. Pour ne plus être personne. Pour être libre. Libre de toute individuation ("visage"), traversé par l'anonymat d'une voix impersonnelle dans laquelle on ne peut ne pas reconnaître la voix divine interpellée par l'acteur de Borges. C'est ce manque de visage, cet impersonnel divin qui n'est *rien*, que tout écrivain cherche pour le remplir avec tous les visages possibles. Dans cet aveu glissé juste avant de commencer ce livre à titre intimidant (*L'Archéologie du savoir*), Foucault nous dit ce que tous les créateurs ne cessent de nous répéter: que pour créer, il faut revenir à la source de l'indistinction primordiale, qu'il faut donc répéter le rituel sacré de l'humanité "primitive" qui revenait toujours au Centre pour renouveler la communauté et pour renaître à une nouvelle vie (cf. M. Eliade et R. Girard). Le désir de revenir au chaos primordial et de le re-structurer, désir à la fois sacré et mythique, a perdu sans doute le contexte socio-historique qui lui donnait sa légitimation, mais il n'est pas pour autant moins fort, il n'est pas moins présent là où quelque chose comme de la création perce au jour. La structure de ce désir mythique et *du* mythe est encore cachée, une fois qu'on a enlevé tous les masques culturels, derrière la plume qui en est apparemment la plus éloignée. Le désir d'atteindre une impersonnalité parfaite, une voix neutre semblant "venir d'ailleurs," désir qui a été celui de Flaubert avant d'être celui de Mallarmé et ensuite, celui de Blanchot, n'est en fin de compte que le même désir mythique d'arriver au point qui précède toute individuation, et qui porte en creux le pouvoir de créer une nouvelle forme.

On peut sans doute être "artiste" de beaucoup de manières: on peut l'être à la manière de bons artisans qui s'évertuent à polir et à affiner la matière de leur travail; mais quand l'artiste est *créateur* au sens fort du terme, quand sa matière dit quelque chose qui se révèle sous un nouveau visage, re-structurant le monde dans ses coordonnées spatio-temporelles, alors il est artiste au sens de Dieu qui n'est personne, et qui, dans cette impersonnalité, trouve la force de rêver (tout) le monde. Il est vrai que l'impersonnalité de l'artiste n'est presque jamais "pure," celui-ci étant,

pour ainsi dire, avec une jambe dans le monde, alors que l'autre touche à l'Autre Monde. Mais dans ses moments de plus grande pureté, l'artiste se confond avec Personne.

Le devenir-Personne qui est le but secret et avec un peu de chance, le Destin de tout grand créateur, peut passer par des voies différentes. Ainsi, si pour Borges (n)'être Personne veut dire être (comme) Dieu, pour Calvino, l'impersonnel, qui implique l'annulation de celui qui écrit ("la parola scritta tiene sempre presente la cancellatura della persona che ha scritto o di quella che leggerà") se confond avec la *Nature non-parlante* qui, dans la continuité minéral-végétal-animal, finit par englober le discours humain ("La natura inarticolata ingloba nel suo discorso il discorso umano," Calvino 105-06). Pour Brâncusi, l'impersonnel appartient au monde des essences ("Je ne fais plus partie de ce monde, je me suis éloigné et détaché de moi-même. Je suis maintenant dans le monde des essences," aurait-il dit vers la fin de sa vie créatrice; 114, ma traduction), un monde qui, dans son caractère élémental est très proche du minéral-végétal-animal de Calvino. Que cet impersonnel soit de nature païenne ou grecque (comme chez Calvino ou Brâncusi) ou qu'il soit essentiellement monothéiste (comme chez Borges), cela a moins d'importance; ce qui lie toutes ces visions, c'est le désir de rejoindre un état non-humain.

Tout ceci a pour conséquence un grand paradoxe: il semble qu'on acquiert une voix en perdant son visage. Il semble que ceux qui nous ont laissé le timbre d'une voix *propre*, l'ont fait en perdant leur propre identité dans leur écriture, qu'ils ont dû se perdre pour y renaître en tant qu'autres. On pourrait formuler ce paradoxe encore d'une autre manière: l'impersonnel est le propre de l'écrivain dont la voix est la plus personnelle.

L'ironie comme distance narrative

Dans le récit de Thomas Mann déjà mentionné, Herr Spinell est l'exemple parfait de l'ambiguïté qui règne au coeur de l'acte créateur. Il n'y a pas de doute que Thomas Mann s'identifie avec ce personnage: comme Mann, celui-ci est écrivain, un écrivain désespérément amoureux de la Beauté, et toujours comme Mann, Herr Spinell idolâtre Wagner. Wagner n'est pas nommé dans ce récit, mais il est présent dans la description du morceau — qui n'est pas nommé non plus — jouée au piano par la jeune femme. Ce morceau raconte l'histoire de deux amoureux qui se cherchent dans la souffrance et l'extase, et qui, dans et par-delà leur union, désirent l'éternité, la nuit de absolu. Il y a dans la scène où Gabriele-Isolde joue du piano, identification parfaite entre le personnage Herr Spinell-Tristan et l'auteur, Thomas Mann. Mais il y a aussi, comme chez Flaubert, *ironie* de la part de l'auteur vis-à-vis des personnages, et surtout, vis-à-vis du personnage avec lequel il s'identifie le plus. Si nous ouvrons le récit à la page où Mann nous présente Herr Spinell, nous verrons que c'est l'une des pages les plus ironiques du récit. En fait, c'est comme si Thomas Mann commençait le processus d'identification avec son personnage en *mettant d'abord une distance* entre lui et ce personnage. Toutes les caractéristiques de Herr Spinell, ces mêmes caractéristiques qui l'identifient à Thomas

Mann, sont ici ironisées, pour ne pas dire ridiculisées. Herr Spinell aime-t-il la beauté? Oui, mais ses exclamations répétées “Quelle beauté!,” “Regardez, que c’est beau!,” suivies par l’inclinaison de sa tête d’un côté, et parfois même par la mise de cette tête sur l’épaule de quiconque se trouvait près de lui, sont caricaturales. Herr Spinell est-il écrivain? Oui, mais il a écrit un seul livre, un livre d’une “longueur moyenne,” avec une couverture bizarre, imprimé sur du papier semblable à un filtre à café et avec des lettres ayant l’air d’une cathédrale gothique. Le ridicule du personnage vient paradoxalement de ce même amour de la beauté qui fait la grandeur de Thomas Mann, de la même manière que le ridicule de Madame Bovary puise ses racines dans le même désir livresque que celui qui fait la grandeur de Flaubert. C’est comme si et Thomas Mann et Flaubert se regardaient dans le miroir, qu’ils se voyaient *de l’autre côté*, et que leurs désirs les plus propres leur étaient renvoyés, *altérés*. Car, Thomas Mann, comme Flaubert, *est et n’est pas à la fois*, Herr Spinell-Tristan.

Bakhtine a vu dans l’ironie narrative le trait essentiel de tous les grands romanciers — Dickens, dans la littérature anglaise, et bien sûr, les Russes, Gogol, Dostoïevski, Tolstoï. C’est dans l’esprit de Bakhtine que Blanchot voit dans Tolstoï l’écrivain de “l’objectivité” narrative par excellence, Blanchot pour qui, ladite objectivité est le plus souvent synonyme de l’impersonnel d’un Kafka ou d’un Flaubert. Or justement, en donnant l’exemple de Tolstoï, Blanchot déplace la question de l’écriture impersonnelle de son contexte régional — les écrivains occidentaux de la très récente modernité — pour la replacer dans un cadre plus ouvert à l’universel. L’ironie ou la distance narrative des écrivains russes est de la même nature que celle de Thomas Mann ou de Flaubert.

La question “Qui parle dans l’oeuvre?” se révèle dans toute sa complexité si par “oeuvre” nous comprenons le roman, et si nous prenons le cas des écrivains russes dont les couches des voix narratives sont les plus nombreuses. Gogol, par exemple, commence *Âmes mortes* avec la description du héros — Chichikov — faite selon la technique de la distance ironique; au fur et à mesure que l’action avance, cette distance, qui n’était au début que la réserve maîtrisée affichée par le narrateur vis-à-vis de l’objet de son discours, *change de ton*. Le lecteur sent que le narrateur n’est plus le même, il sent que Chichikov est présenté maintenant par une sorte de voix de la communauté. C’est comme si Gogol avait pris la voix même de ses lecteurs, c’est comme si la distance vis-à-vis du personnage dans lequel il se projette s’était agrandie démesurément, et dans cette distance, sa voix à lui était complètement disparue dans la voix collective. C’est comme si Gogol était à la fois et Chichikov et le lecteur en train de regarder Chichikov, c’est comme s’il était disparu dans ce dédoublement de l’actant-spectateur.

Le double et le sacré

La figure du double existe dans presque toutes les mythologies, même si les formes qu’elle prend diffèrent. Ce que ces formes ont en commun c’est le fait qu’elles représentent un couple (deux frères ou frère-soeur ou époux ou époux et frères en même temps, ou bien deux divinités opposées) et que ce couple *fonde* quelque chose (une cité — Romulus et

Rémus qui fondent Rome); ou bien, il symbolise l'unité profonde de deux principes opposés (Isis, la déesse de la Vie et de la Mort, soeur et épouse d'Osiris, le dieux mort et ressuscité) ou la séparation fondatrice de deux modes d'existence et de deux types humains (Caïn, le cultivateur sédentaire et Abel, le berger nomade). Le double suppose toujours une certaine opposition et le pouvoir d'initier ou de fonder un mode de vie, et en cela il est profondément *créateur*.

Le désir de revenir à la source d'où jaillit la création, au point où les contraires ne sont pas encore séparés et où le Double est Un, peut prendre les formes les plus diverses. Dans l'art romanesque, l'ambiguïté du double trouve sa figuration exemplaire dans *Le Double* de Dostoïevski. Le fonctionnaire Golyadkin découvre que dans le même bureau avec lui vient d'être engagé un personnage qui est non seulement son double physique, mais qui porte le même nom que lui. Le conflit est ébauché par une série de petits incidents où Golyadkin no. 1 subit humiliation après humiliation: on lui rit au nez, on le conduit à la porte d'une maison respectable, on l'invite pour le seul plaisir de le chasser; mais les pires humiliations semblent avoir comme cause Golyadkin no.1 lui-même, car où qu'il se trouve, il n'arrête de balbutier des phrases incohérentes, parsemées d'allusions à ses "ennemis." En fait, son ennemi n'est autre que Golyadkin no. 2, un personnage qui, par contraste avec son homonyme, jouit de l'estime de ses collègues et de la sympathie de tout le monde. Les humiliations de Golyadkin no. 1 atteindront leur comble dans les scènes où Golyadkin no. 2 sera présent, et ce sera d'ailleurs celui-ci qui prendra un véritable plaisir à tourmenter le premier.

Que penser de cette histoire dont le héros est si grotesque et si péniblement risible que ses tourments n'éveillent même pas notre sympathie, et dont l'Autre (le Double) est son ennemi le plus grand, celui-même qui lui inflige les humiliations? Seulement un écrivain dont la pulsion créatrice est si forte qu'il vit le désir de l'altérité d'une manière radicale, seulement quelqu'un qui éprouve ce désir dans la projection, d'un côté, de l'abjection extrême (Golyadkin no. 1), et de l'autre, de la maîtrise suprême (Golyadkin no. 2), seulement un tel esprit est capable de trouver en soi le centre d'où rayonne une création inégalable. L'esprit créateur est celui qui embrasse dans un même mouvement, le haut et le bas, le faste et le néfaste, l'abjection et la sainteté, l'ascèse et l'excès; il est celui capable de réunir les contraires dans une ambiguïté sacrée.

Souffrance et créativité

"On peut presque dire que les oeuvres, comme dans les puits artésiens, montent d'autant plus haut que la souffrance a plus parfaitement creusé le coeur."

M

. Proust, *Le Temps retrouvé*

"Pleasure for the beautiful body, but Pain for the beautiful Soul."

O

. Wilde, *De profundis*

L

a souffrance est peut-être l'état de grâce qui rend l'écriture possible. Serait-ce parce que la souffrance est, comme les tragédies classiques nous l'enseignent, plus *noble* que le bonheur, et que c'est seulement par la souffrance de l'être qui *pâtit* que celui-ci accède à un Destin? Quoi qu'il en soit, pour beaucoup d'écrivains — et des plus grands — la souffrance subie est la condition, *le prix* qu'on doit payer pour pouvoir créer. Elle est ainsi liée au *sacrifice* nécessaire au fondement de tout ce qui dure, comme les mythes nous le disent.

O

scar Wilde, qui pendant ses deux années de prison a sans doute eu le répit (la "chance," comme il disait) de vivre dans l'intimité de la souffrance, nous a laissé dans *De profundis* quelques réflexions mémorables sur la liaison profonde entre la souffrance et la création. Le malheur, écrit-il dans cet endroit du malheur, est le *type* de tout grand Art, comme de toute vraie vie. L'artiste qui cherche le mode de l'existence où l'âme et le corps sont unis d'une manière indestructible, trouve dans le malheur l'union où la *Forme*, l'expression visible de l'invisible, se révèle.

I

n
o
ws
e
et
h
a
ts
o
r
r
o
w

,
b
e
i
n
g

t
h
e

s
u
p
r
e
m
e

e
m
o
t
i
o
n

o
f

w
h
i
c
h

m
a
n

i
s

c
a
p
a
b
l
e
,

i
s

a
t

o
n
c
e

t
h
e

t
y
p
e

a

n
d

t
e
s
t

o
f

a
l
l

g
r
e
a
t

A
r
t
.

W
h
a
t

t
h
e

a

r
t
i
s
t

i
s

a
l
w
a
y
s

l
o
o
k
i
n
g

f
o
r

i
s

t
h
a
t

m

o
d
e

o
f

e
x
i
s
t
e
n
c
e

i
n

w
h
i
c
h

s
o
u
l

a
n
d

b
o

d
y

a
r
e

o
n
e

a
n
d

i
n
d
i
v
i
s
i
b
l
e
:

i
n

w
h
i
c
h

t
h
e

o
u
t
w
a
r
d

i
s

e
x
p
r
e
s
s
i
v
e

o
f

t
h
e

i
n
w
a

r
d
:

i
n

w
h
i
c
h

F
o
r
m

r
e
v
e
a
l
s
.

[
.
.
.
]

S
o
r
r

o
w

i
s

t
h
e

u
l
t
i
m
a
t
e

t
y
p
e

b
o
t
h

i
n

l
i
f
e

a
n
dA
r
t
.

(47)

L

e malheur est donc la Forme révélée. Si la vérité en art est l'unité de la chose avec elle-même ("Truth in Art is the unity of a thing with itself"), l'âme incarnée ("the soul made incarnate"), le corps uni avec l'esprit ("the body instinct with spirit"), la Vérité suprême est le Malheur ("For this reason there is no truth comparable to Sorrow," Wilde 67). La Malheur, par contraste avec le Plaisir, ne porte pas de masque ("Pain, unlike pleasure, wears no mask," Wilde 47), il n'a pas d'image. Il est donc l'état, *le seul* état où l'Un, que tout artiste cherche, se révèle.

M

ais si la souffrance est l'ouverture vers l'état d'où une nouvelle Forme jaillira, elle ne peut l'être qu'à condition d'être tenue à une certaine distance. Du Malheur Absolu aucune Forme ne jaillira jamais, sinon le balbutiement saccadé d'un Paul Celan. Le Malheur Absolu, comme dit Wilde, ne porte pas et ne devrait pas porter de masque. Dans les chambres de tortures, la forme meurt. Une certaine "insouciance" accompagne la création, un certain détachement léger garde l'artiste loin de l'emprise du réel.

L'irrationnel maîtrisé

De tous les écrivains, ceux dont l'esprit créateur jaillit avec le plus de force sont ceux pour qui la propension vers l'irrationnel, vers tout ce qu'il y a de plus secrètement caché dans les tréfonds de l'homme et de l'existence, est absolument égale à son côté opposé, le côté insensible de la raison froide. On peut constater encore et encore que ce sont les écrivains dont la force de l'imagination s'élève si haut qu'elle semble déborder et prête à se déverser sans frein, qui ont en fait le pouvoir de maîtriser ce côté vertigineux, par une raison également puissante et dont le rôle est de

tenir la folie de l'irrationnel en échec.

Lautréamont et Poe sont les deux noms qui viennent immédiatement à l'esprit. Les deux, des écrivains en quelque sorte "fantastiques," dont le versant irrationnel est si poussé que pour le lecteur inattentif, cet aspect est le seul apparent dans leur oeuvre. En fait, ce qui caractérise les deux et qui les rend semblables c'est le contraire de l'irrationnel, c'est une raison folle qui veut "arrêter" la démesure de l'irrationnel. Si nous pensons aux personnages de Poe, c'est comme si leur sensibilité malade — qui les apparente à Poe lui-même, sujet lui aussi, comme eux, à de terribles maux ayant à faire soit avec les yeux, soit avec les oreilles, soit avec la tête, et qui sont le résultat d'une hyper-excitation nerveuse des organes sensoriels — se tournait contre elle-même en une sorte de *sensibilité devenue froideur et lucidité extrême*. Cette "révolte" de la sensibilité est présente dans plusieurs récits de Poe, où un personnage est souvent l'objet du regard cruel et malveillant d'un autre. En fait, la cruauté est le trait fondamental de cette raison née d'une sensibilité démesurée, et elle se retrouve aussi bien chez Lautréamont que chez Poe.

La rencontre entre l'irrationnel en tant que sensibilité débordante et la raison en tant que lucidité clinique est la quête secrète de plusieurs récits de Poe. Dans "The Tell-Tale Heart," le narrateur confesse dès le début qu'il souffre d'une maladie consistant dans l'acuité de ses organes auditifs, mais il ajoute immédiatement qu'il n'est cependant pas fou et que le lecteur aura la preuve de sa lucidité dans *le calme* avec lequel il racontera l'histoire. Dès le début, nous nous trouvons donc devant cette rencontre antinomique entre une grande sensibilité et une égale lucidité et maîtrise de cette sensibilité. Les deux personnages du récit sont le narrateur et un vieillard impuissant, dont la seule caractéristique est son Oeil diabolique ("his Evil Eye"), un oeil bleu et pâle ("a pale, blue eye"). Toute l'intrigue du récit consiste dans le désir du narrateur, fasciné et dégoûté à la fois par l'Oeil, de maîtriser celui-ci, et pour y arriver, il passera chaque nuit pendant une semaine entière à guetter le vieux du seuil de sa porte, alors que celui-ci suivra à son tour, avec angoisse, tous les mouvements de l'agresseur. L'agresseur-narrateur imagine avec volupté l'anxiété du pauvre homme en train d'attendre le moment de sa mort, anxiété qui nous est transmise par l'intermédiaire du narrateur, possesseur à la fois de la raison cruelle qui s'amuse à torturer sa proie et médium enregistrant la peine probable de la victime. Ce terrible désir de maîtrise, cette rencontre entre un oeil qui regarde et un oeil regardé a une autre variante dans un autre récit de Poe, "The Man of the Crowd," dont le narrateur poursuit pendant une journée ou plutôt pendant une nuit un homme aperçu dans la rue, fasciné par le *type* que celui-ci incarne.

Une scène très similaire à "The Tell-Tale Heart" se trouve dans *L'Eternel mari* de Dostoïevski — chez qui ce ne sont pas les scènes de cruauté qui manquent. Ici, le personnage principal, après avoir été poursuivi pendant quelques jours par un personnage bizarre et mystérieux, *sent* à quatre heures du matin la présence de quelqu'un derrière la porte. Nous nous trouvons devant les mêmes tourments de la proie (qui deviendra, plus tard, comme d'habitude chez Dostoïevski, l'agresseur du premier agresseur) que chez Poe, devant la même minutie clinique de la description.

Mémoire, mélancolie et créativité

“Est artiste celui pour qui quelque chose est toujours à
jamais perdu.”

P. P. Pasolini

Créer veut dire se souvenir. Se souvenir veut dire remonter le fleuve du temps et retrouver le “temps perdu” d’une histoire qui en réalité ne s’est jamais passée. Si Proust est l’écrivain du “temps perdu” par excellence, il l’est non pas parce qu’il regrette ce qui n’est plus et qui a une fois été, mais parce qu’il regrette ce qui n’est plus et qui n’a jamais été. L’écrivain — quand il est créateur — a cette capacité de pleurer *la perte* de quelque chose qui peut-être n’a jamais existé, mais qui n’est pas pour autant moins *absent*, et dont la perte est ressentie avec la déchirure d’une véritable séparation. C’est dans ce sens que Cioran pouvait dire que tout grand écrivain est un “réactionnaire,” car il pleure un passé à jamais perdu, un “âge d’or” à jamais révolu. Et c’est toujours Cioran qui définit la mémoire comme le temps transformé en affectivité. Tout écrivain qui “se souvient” souffre d’une sorte d’hyper-affectivité du temps.

C’est pourquoi il n’y pas de grand écrivain qui n’éprouve pas le besoin de contester le Temps d’une manière absolue, non pas le temps d’hier ni d’aujourd’hui, mais le temps maîtrisable et rigoureusement organisé, opposé à un temps “effroyablement ancien” qui n’est ni connu ni même possible, qui est seulement désiré, parce qu’il n’appartient pas encore à une Forme (périmée, usée), parce qu’il est encore sans être. Le temps (et le souvenir) d’un âge d’or est désiré par l’écrivain en tant qu’indice du *possible*, c’est-à-dire d’une forme à venir. Or, le possible a partie liée avec la perfection, avec le tout. Ce qui n’est pas encore mais qui pourrait tout être, est parfait.

(*Arizona FRENCH NAME OF THE U?*)

Ouvrages Cités

- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l’écriture*. Paris: Seuil, 1972.
- Blanchot, Maurice. *L’espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- . *Les Intellectuels en question*. Paris: Fourbis, 1996.
- Borges, Jorge Luis. *Labyrinths*. New York: New Directions, 1964.
- Borges, Jorge Luis and Adolfo Bioy Casares. *Extraordinary Tales*. Trans. Anthony Kerrigan. New York: Herder and Herder, 1971.
- Calvino, Italo. “Anch’io cerco di dire la mia.” *Il Castello dei destini incrociati*. Torino: Einaudi, 1973.
- Deleuze, Gilles. “What is the Creative Act?” *French Theory in America*. Eds. Sylvère Lotringer et Sande Cohen. Trans. Alison M. Gingeras. New York & London: Routledge, 2001. 99-107.

Dolet, Etienne. *La Manière de bien traduire d'une langue en aultre*. Paris, 1540.

Foucault, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

Meschonic, Henri. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier, 1999.

Noica, Constantin. "Essai sur la sagesse de la Terre." *Introduction à la sculpture de Constantin Brâncusi*. Ionel Jianou et C. Noica.

Paris: ARTED, Éditions d'Art, 1976. 73-85.

Velescu, Christisn-Robert. *Brâncusi initiatul* [*Brancusi l'initie*]. Editis, Bucharest, 1993.

Wilde, Oscar. *De Profundis*. New York: Modern Library, 2000.