

voie négative

Cahiers
ERTA
numéro 33



voie négative

Cahiers
ERTA
numéro 33

voie négative

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2023

comité scientifique

Patrick Imbert
Tugrul Inal
Miroslaw Loba
Annick Louis
Wiesław Malinowski
Zuzana Malinová

Paweł Matyaszewski
Krystyna Modrzejewska
Michał P. Mrozowski
Lydie Parisse
Barbara Sosień
Sabine M. E. van Wesemael

comité de lecture

La liste des membres du comité de lecture est accessible sur la page
ejournals : www.ejournals.eu

comité de rédaction

Jadwiga Bodzińska-Bobkowska
Anne Delsipée
Katarzyna Kotowska

Tomasz Swoboda
Paulina Tarasewicz
Ewa M. Wierzbowska

rédacteur en chef

Ewa M. Wierzbowska

vice-rédacteur en chef

Tomasz Swoboda

révision du texte

Anne Delsipée

couverture et page de titre & mise en page

Małgorzata K. Wierzbowska

Ouvrage publié avec le concours de
M. le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Gdańsk

Ce projet a bénéficié d'une aide de l'état gérée par l'Agence Nationale
de la Recherche au titre du programme « Investissements d'avenir »
portant la Référence ANR-19-GURE-0001

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ISSN 2300-4681 e-ISSN 2353-8953

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
81-824 Sopot, ul. Armii Krajowej 119/121, tel./fax 58 523 14 83
<http://wyd.ug.edu.pl>; sek.wyd@gnu.univ.gda.pl

cahiers erta n° 33

études

LYDIE PARISSÉ	11
Les voies négatives de Samuel Beckett	
INHYE HONG	43
Voie négative, vue négative : Le théâtre de l'appel de Valère Novarina	
SERGI CASTELLA-MARTINEZ	69
La purification ardente et l'échec. Antonin Artaud lu par Josep Palau i Fabre ¹	
DIEGO SCALCO	95
Apophatisme et non-dualité dans le <i>Vedānta</i> et chez Ad Reinhardt	
SÉBASTIEN GALLAND	119
Kim Tschang-Yeul : La voie de l'eau	
CORNELIA KLETTKE	139
Pierre Klossowski. L'acte créateur de l'écrivain-peintre	

varia

TOMASZ SWOBODA	159
Un testament dans les tiroirs. En marge d'une nouvelle traduction de <i>Sodome et Gomorrhe</i>	

comptes rendus

Lydie Parisse, <i>Les Voies négatives de l'écriture dans le théâtre moderne et contemporain</i> , Paris, Lettres Modernes Minard, 2019, p. 288 (Adrien Chapel)	185
---	-----

Le numéro 33 de *Cahiers ERTA* est consacré à la voie négative et l'art de la représentation. C'est un domaine aussi fascinant que difficile, pour ceux qui s'y plongent depuis longtemps autant que pour ceux qui le découvrent seulement. Pour présenter ce thème à nos lecteurs, j'ai l'honneur et le plaisir de donner la parole à une spécialiste de la voie négative : Lydie Parisse.

EWA M. WIERZBOWSKA

Ce numéro de la revue fait suite à la parution de l'ouvrage de Lydie Parisse, *Les Voies négatives de l'écriture dans le théâtre moderne et contemporain* (Classiques Garnier 2019)¹ et à divers événements scientifiques qui ont remis au goût du jour, dans une perspective en recherche-crédation, la notion de voie négative appliquée aux choix artistiques d'un certain nombre de créateurs : le colloque international « Processus créateur et voies négatives », organisé par Lydie Parisse et Tomasz Swoboda à l'université de Toulouse 2 en mars 2022 ; le séminaire du réseau international de chercheurs Théorias – dont Lydie Parisse est l'un des membres fondateurs – qui fut organisé par Claude Le Fustec au LARCA à l'université de Paris-Diderot en mai 2022 ; enfin le séminaire doctoral de l'école doctorale Allph@ à l'université de Toulouse 2 « Voies négatives et processus d'écriture : pour des outils théoriques en recherche-crédation ». Ce numéro est aussi un avant-goût du volume à paraître dans la

¹ Voir également L. Parisse (dir.), *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2019 ; L. Parisse, *La parole trouée : Tardieu, Beckett, Novarina*, Paris, Minard, [2008] 2019 ; L. Parisse, *Mystique et littérature. L'autre de Léon Bloy*, Paris, Minard, [2006] 2019.

nouvelle collection « Processus créateurs » créée par Lydie Parisse dans le cadre de la Revue des Lettres Modernes (Paris, Classiques Garnier).

Les articles de ce numéro ouvrent diverses pistes concernant la voie négative, en tant qu'elle est réactive en contexte post-séculier, par des écrivain·e·s et artistes qui s'en inspirent, et cela depuis la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, ayant déjà donné lieu à de grands mouvements esthétiques avérés dans le domaine du théâtre et des arts plastiques. Depuis deux siècles, des artistes engagés dans une recherche esthétique radicale, où la création est vue comme un acte qui engage l'être entier, lisent en effet les textes des mystiques de la tradition, où ils trouvent, dans la tension vers les limites du langage et de la pensée, une inspiration précieuse pour penser l'engagement artistique, la question de la singularité, la question du processus créateur envisagé comme un acte paradoxal de création-décréation et d'affirmation-retrait de soi, pour ne citer ici que quelques aspects.

Qu'est-ce que la voie négative ? C'est une méthode qui a eu un certain succès à l'époque médiévale, qui constate les limites du savoir humain et pose l'inconnaissable comme une notion que l'on ne peut ni nommer, ni décrire, ni approcher de quelque manière que ce soit : cette méthode, dite *apophatique*, s'oppose à la voie *cataphatique*, qui est celle des religions instituées, qui toutes ont quelque chose à dire de positif sur le divin. Cette distinction, présente chez Pseudo-Denys L'Aréopagite au V^e siècle, sera développée par la suite par Jacob Böhme et d'autres penseurs et penseuses, dont Nicolas de Cues, qui, dix siècles plus tard, montrera que l'être humain ne peut connaître que par la raison (*ratio*) et non par l'intellect (*intellectus*) qui est la connaissance intuitive supérieure. Une pensée qui a eu un impact profond non seulement sur la philosophie occidentale,

mais aussi sur les arts, le théâtre et la littérature, et nous touche, plus près de nous à travers la pensée engagée de la philosophe et mystique Simone Weil.

Il ne s'agit ici en aucun cas de théologiser la littérature, le théâtre et l'art, mais de comprendre comment, dans un contexte post-séculier, et en particulier depuis l'aube du XX^e siècle, a pu avoir lieu une réappropriation des écrivaines et écrivains de la voie négative à la fois par les créateurs et par les chercheurs, de manière à ouvrir de nouvelles voies pour penser les sciences humaines et également l'écriture et les arts². C'est pourquoi le travail sur la voie négative est un chantier de recherche ouvert, notamment en recherche-création, car il nous amène à une relecture des auteurs et artistes que nous connaissons à l'aune de l'épistémologie du processus créateur. Or, créer c'est lire, c'est se lire, c'est à la fois se créer et décréer.

LYDIE PARISSÉ

2 Nous vous renvoyons essentiellement aux ouvrages de Michel de Certeau, *La Fable mystique I. XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Gallimard, « Tel », 1995 ; *La Fable mystique II. XVI^e-XVII^e siècles*, Luce Giard (éd.), Paris, Gallimard, NRF, 2013. Voir un résumé dans Lydie Parisse, « Penser l'historicité des discours critiques sur la mystique », [dans :] *Expériences mystiques : énonciations, représentations, réécritures*, F. Arama, G. Jouanneau-Damance, R. Raimondo (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 29-40.



ÉTUDES



LYDIE PARISSÉ

Université de Toulouse 2

Les voies négatives de Samuel Beckett

L'œuvre de Samuel Beckett peut être relue aujourd'hui à l'aide d'outils empruntés au discours de la voie négative, notre approche critique convergeant avec de récentes études parues au niveau anglophone¹. Il faut souligner les errements de la critique beckettienne et de la tradition pédagogique, qui par le passé ont tenté de l'enfermer dans des catégories qui ne lui convenaient pas, ce qui a généré de nombreux malentendus et contresens, enfermant l'œuvre dans la gravité, voire le pessimisme. Or, la radicalité de l'écriture de Samuel Beckett, l'ascèse qui l'accompagne, la dimension autoréflexive vis-à-vis du processus créateur, l'ironie permanente et l'approche expérimentale dans

1 Ce fut l'objet d'une séance du séminaire du réseau Théorias au sein du LARCA (8225) à l'université de Paris-Diderot. Cette séance, que j'ai organisée le 9 juin 2022, sur l'invitation de Claude Le Fustec, comprenait deux communications, dont celle-ci et celle de Llewellyn Brown, directeur de la série « Samuel Beckett » aux éditions Lettres Modernes Minard, dans la « Revue des Lettres Modernes » et auteur de nombreux ouvrages portant notamment sur l'approche psychanalytique de l'œuvre de S. Beckett. Le Réseau international interdisciplinaire de chercheurs *Théorias* (Théorisation du spirituel dans la Littérature, les Arts et les Sciences) réunit des chercheurs d'Europe et d'Amérique du Nord. L'objectif est de constituer un centre de ressources et d'échanges pour la mise en œuvre de concepts opérationnels transdisciplinaires permettant d'aborder les relations entre littérature, arts, sciences et spiritualité. Des rendez-vous réguliers, sous forme de colloques internationaux et de journées d'études, ont lieu depuis 2012, à l'université de Louvain-La-Neuve, de Lille 3, de Rimouski, de Rennes 2, de Toulouse 2.

le forage de la langue, toutes les caractéristiques de cette œuvre en recherche qui interroge le dire, le faire et le voir, l'inscrivent dans une dimension constamment paradoxale. Ainsi, cette idée existentialiste d'une dramaturgie de l'horreur dont les personnages seraient « les misérables déchets d'un monde ratatiné jusqu'à la dernière limite »², cette idée donc est remise en cause par Peter Brook, qui, dans *L'Espace vide*, écrit : « Les pièces obscures de Beckett sont des pièces lumineuses, où l'objet créé – objet terrifiant – témoigne du désir acharné de rendre compte de la vérité. Beckett ne dit pas " non " avec satisfaction ; il forge son " non " sans merci, à partir de son aspiration au " oui ". Son désespoir est le négatif à partir duquel on peut tracer les contours du positif »³.

L'épistémologie du processus créateur est ce qui occupe notre recherche. Celle-ci est née d'un constat : depuis le début du XX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui, des écrivains et des artistes se sont appropriés, dans une perspective laïque, le lexique spirituel de la voie négative pour penser leur création et pour parler de leur création. Il s'agit là d'une tendance manifeste qui s'est développée sur un siècle et pour laquelle nous pouvons avoir aujourd'hui un recul certain. Constituer cette approche en objet de recherche relève d'une initiative pionnière en ce qui concerne le domaine littéraire, en particulier du XX^e et du XXI^e siècle. Elle est cependant déjà active dans le domaine des arts plastiques et dans celui du théâtre, où l'importance de la notion de « voie négative » est avérée. Nous y reviendrons. C'est une approche nécessairement transversale qui couvre plusieurs champs. Celui de l'histoire des idées

2 T. W. Adorno, *Notes sur la littérature*, S. Muller (trad.), Paris, Flammarion, 1999, p. 212.

3 P. Brook, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, S. Estienne, F. Fayolle (trad.), Paris, Seuil, 1977, p. 85.

tout d'abord : depuis le début du XX^e siècle, la littérature mystique, jusqu'alors réservée aux commentaires des théologiens, a peu à peu été déshistoricisée pour devenir un objet d'études pour la philosophie, la psychanalyse, les sciences sociales, et – avec Michel de Certeau – la linguistique⁴. Celui de l'histoire de l'art et de l'histoire littéraire, ensuite : les pionniers de l'abstraction picturale, en prônant une critique de l'image notamment à travers le concept de défiguration, ont mis en place une pratique et une recherche de forme qui a influencé des écrivains, dont Beckett.

Qu'est-ce que la voie négative ? Cette notion, apparue dans l'Occident médiéval, a influencé une partie de notre culture et de notre pensée, comme le rappelle Amador Vega : « On peut voir comment la mystique médiévale – puis baroque – a influencé Schopenhauer qui avait lu Jean de la Croix (1542-1591) et Jeanne Guyon (1648-1717) : les mystiques sont des passeurs, il y a cet abandon d'une langue, il y a l'idée d'une percée »⁵. En Occident, la convergence de la pensée grecque et de l'ancien christianisme aboutit à ce que l'on nomme « la voie négative », ou méthode dite « apophasique » issue de la théologie mystique de Pseudo-Denys l'Aréopagite (fin V^e siècle), qui distingue une *theologia kataphatikê* (théologie positive ou cataphatique), qui peut dire quelque chose pour le divin positivement, et une *theologia apophasikê* (théologie négative ou apophasique), qui pose le problème du divin comme objet de connaissance qui ne peut être un objet conceptuel. C'est pourquoi il s'agit de nier toutes les affirmations qui peuvent

4 Voir L. Parisse, « Penser l'historicité des discours critiques sur la mystique », [dans :] F. Arama, R. Raimondo, G. Jouanneau-Damance (dir.), *Expériences mystiques : énonciations, représentations, réécritures*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 29-40.

5 A. Vega, propos recueillis lors de la séance du séminaire *Passeurs de Patrimoine* organisé le 20 octobre 2015 à Toulouse, au Ring, par L. Parisse, laboratoire PLH, 20 octobre 2015.

être attribuées au divin. Mais la voie négative est aussi centrale dans le taoïsme, où elle définit l'exercice d'une sagesse parvenue à dépasser les catégories dualistes qui modèlent la pensée. La notion de voie négative, comprise dans un sens religieux ou laïc, a déjà démontré sa pertinence dans différents domaines : au théâtre, elle est revendiquée par Jerzy Grotowski, et plus près de nous, par Valère Novarina ; dans les arts plastiques, et en particulier, depuis l'avènement de l'art abstrait, elle est étudiée depuis des années par le centre fondé par Amador Vega à Barcelone ; enfin, au cinéma, c'est une notion qui fait sens pour certains créateurs, d'Andréi Tarkovski à Robert Bresson, et plus près de nous, Bruno Dumont.

Nous préférons parler de « voie négative » que de « théologie négative », tout en précisant que l'adjectif « négatif » est, dans une certaine mesure, impropre. En effet, il ne faut pas confondre la voie négative avec la négation, la négativité, l'iconoclastie, le déconstructionnisme, voire le nihilisme. C'est pourquoi il faudrait peut-être lui préférer le terme de « retranchement », ainsi que le souligne Pierre Hadot⁶, ou celle de soustraction. Il s'agit en effet moins de s'opposer à une affirmation que de retrancher, de soustraire, ce qui n'est pas essentiel dans la quête de l'inconnaissable. Retrancher, mais aussi se retrancher soi-même, se soustraire de soi et à soi, pour parvenir, dans la littérature, à une forme de lyrisme « négatif » ou de lyrisme sans « je », comme en témoigne exemplairement l'œuvre de Samuel Beckett.

Aujourd'hui, en raison de notre recul, il nous est possible d'aborder l'œuvre de Samuel Beckett comme une œuvre pionnière dans ce domaine, en l'envisageant sous l'angle du processus créateur. Parce qu'elle est exploratoire, expérimentale, et pratique une écriture

6 P. Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 239.

plurielle : roman, poésie, théâtre, cinéma, vidéo, qui a influencé pour longtemps les arts et la littérature. Parce qu'elle est transartistique : Beckett rêvait d'appliquer à l'écriture ce que les peintres avaient appliqué à l'image, à savoir dissoudre la surface – la figuration – pour arriver à l'abstraction (comme substance spirituelle). Il rêvait de « dissoudre la surface des mots pour voir ce qui est caché derrière »⁷. Parce qu'elle est transdisciplinaire : Beckett était grand lecteur de philosophie⁸, lecteur aussi d'œuvres matricielles qui ont fondé la culture européenne, telle *La Divine Comédie* de Dante. Il est important de souligner que la voie négative n'est pas une théorie, mais une méthode, une méthode d'éveil spirituel qui est aussi une méthode touchant au processus de création : création d'un objet littéraire ou artistique, mais aussi création de soi par soi à travers ce processus-même. Nous évoquerons trois paramètres de cette méthode telle qu'elle opère concrètement dans le processus créateur beckettien : la défiance à l'égard du langage ; la dépossession ; la défiguration.

La défiance à l'égard du langage

La défiance envers le langage, qui caractérise l'approche de S. Beckett et aboutit aux dramaturgies du silence, a ses origines dans l'Europe des années 1900 et trouvera des résurgences après la seconde guerre mondiale et jusqu'aux années soixante-dix, comme l'a analysé le linguiste George Steiner (né en 1929) pour qualifier notre monde d'après-guerre. Dans les années soixante-dix, il écrit qu'après Auschwitz, toute

7 S. Beckett, *Disjecta, Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragments*, B. Hoepffner (trad.), Londres, John Calder, 1983, [dans :] M. Alphant, N. Léger (dir.), *Objet Beckett*, catalogue de l'exposition Beckett, Paris, Centre Pompidou / Imec, 2007, p. 15.

8 S. Beckett a été nourri de la lecture de R. Descartes, E. Kant, A. Schopenhauer, A. Geulincx, G. Bruno, G. Vicco, N. de Cues, Héraclite...

création littéraire, toute pensée philosophique et toute approche de la psychologie humaine s'inscrivent plus que jamais dans une crise du langage liée à une crise des valeurs de l'humanisme. « Il s'est produit, dans le premier quart du XX^e siècle, une crise du langage ainsi qu'un réexamen du langage à la lumière de cette crise. Nous commençons aujourd'hui à pouvoir en mesurer la portée et les conséquences »⁹.

Tout d'abord, Beckett se méfie du langage et de son aptitude à étreindre la pensée. Le scepticisme épistémologique de Fritz Mauthner¹⁰, selon lequel ni sujet, ni objet ne sont connaissables de manière absolue, en eux-mêmes, a une fécondité indéniable sur la langue de Beckett. Pour Mauthner, la seule façon d'appréhender la réalité est relationnelle, la particularité essentielle des choses étant de nous apparaître toujours et seulement « en relation » : avec nous-mêmes (en tant que sujets percevants) ou entre elles. Beckett pense que le langage empêche de voir. Pourtant, pour lui, écrire c'est voir, c'est poursuivre une vision intérieure, quitte à utiliser les mots jusqu'au point où ils ne peuvent plus signifier. C'est pourquoi des mots parcourent ses textes, tels des scories qui se seraient détachées de l'édifice du langage et qui se mettraient à errer dans toute l'œuvre.

9 G. Steiner, *Extraterritorialité. Essais sur la littérature et la révolution du langage*, P.-E. Dauzat (trad.), Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 114.

10 Fritz Mauthner (1849-1923) est un écrivain et philosophe de langue allemande, auteur de *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (3 vol., 1901-1902). Entre 1901 et 1903, le constat d'une crise du langage, vécue sous la forme d'une défiance envers les mots, d'une impossibilité de communiquer par la parole et d'un scepticisme radical, s'exprime chez Fritz Mauthner, marqué par l'influence de Nietzsche, sous des formes diverses (traité théorique, fiction, essai), et également chez Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr et Gustav Landauer. Chez Landauer, le scepticisme linguistique conduit à l'affirmation d'une « mystique sans Dieu » qui se réclame à la fois de Maître Eckhart et du monisme contemporain. Dans le *Tractatus* de Wittgenstein résonnera l'écho lointain de cette crise du langage.

Les personnages sont parcourus par des actes de parole automatique. Dans leur solitude peuplée, ils entendent des mots qui existent ou qui n'existent pas, comme ceux de « fibrone ou fibrome »¹¹, de « épasse »¹², de « vase de nuit »¹³, de « martingale »¹⁴, d'« arrimage »¹⁵, qui hantent leur esprit d'un texte à l'autre. Dans *Premier amour*, l'expression « mettre à la porte » est présentée par le narrateur comme un signifiant sonore, vide de sens :

Essayez maintenant de me mettre à la porte, dis-je. Il me sembla que le sens de ces paroles, et même le petit bruit qu'elles firent, je n'en pris connaissance que quelques secondes après les avoir prononcées. J'avais si peu l'habitude de parler qu'il m'arrivait de temps en temps de laisser échapper, par la bouche, des phrases impeccables du point de vue grammatical mais entièrement dénuées, je ne dirai pas de signification, car à bien les examiner, elles en avaient une, et quelquefois plusieurs, mais de fondement. Mais le bruit, toujours je l'entendais, au fur et à mesure que je le faisais.¹⁶

Il ne s'agit plus seulement de s'inscrire en rupture face aux automatismes et aux déterminismes langagiers, mais de confronter le langage à l'épreuve de l'insaisissable, que le texte théâtral explore à travers la physique qui lui est propre – une physique qui impregne également ses romans, dans lesquels il renouvelle la forme du monologue intérieur.

Dans un second temps, la défiance de Beckett envers le langage porte sur l'inaptitude à êtreindre le réel. Or, les significations que nous mettons sur le monde font le monde. La question qui hante Beckett, est celle de la réalité : « La réalité, qu'on l'appréhende de façon imaginaire ou empirique, demeure une surface

11 S. Beckett, *Premier amour*, Paris, Minuit, 1970, p. 42.

12 S. Beckett, *Têtes-mortes*, Paris, Minuit, 1972, p. 27.

13 S. Beckett, *Premier amour*, *op. cit.*, p. 44.

14 S. Beckett, *Premier amour*, *op. cit.*, p. 23 ; *Idem*, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951, p. 95.

15 S. Beckett, *Molloy*, *op. cit.*, p. 95.

16 S. Beckett, *Premier amour*, *op. cit.*, p. 46.

impénétrable, hermétique », affirme-t-il déjà en 1930 dans *Proust*¹⁷. Convaincu que le langage et l'approche conceptuelle font écran à la saisie du réel, il s'est fixé comme objectif d'explorer l'espace du doute, d'habiter le doute radical qui se défie de la pensée. Dans *Peintres de l'empêchement*, il écrit :

L'objet de la représentation résiste toujours à la représentation, soit à cause de ses accidents, soit à cause de sa substance, et d'abord à cause de ses accidents parce que la connaissance de l'accident précède celle de la substance.¹⁸

C'est bien là, dans la lignée de René Descartes et d'Arnold Geulincx¹⁹, l'une de ses préoccupations majeures, qui aboutit en permanence, et sur tous les modes possibles – y compris comique – à une critique de nos dualismes, et par ce biais, à une critique de la pensée conceptuelle et de notre logique rationnelle. Pour penser, nous avons besoin de nous appuyer sur des concepts qui, dénués de valeur absolue, se définissent en fonction des couples d'opposés qu'ils forment. C'est pourquoi les personnages beckettien passent leur temps à observer et à décrire de l'intérieur le mécanisme de la pensée, dont ils remettent en question les fondements conceptuels.

VLADIMIR. — Quand on cherche on entend.

ESTRAGON. — C'est vrai.

VLADIMIR. — Ça empêche de trouver.

ESTRAGON. — Voilà.

VLADIMIR. — Ça empêche de penser.

ESTRAGON. — On pense quand même.

VLADIMIR. — Mais non, c'est impossible.

17 S. Beckett, *Proust*, E. Fournier (trad.), Paris, Minuit, 1990, p. 87.

18 S. Beckett, *Le Monde et le pantalon*, Paris, Minuit, 1989, p. 54.

19 Arnold Geulincx (1624-1669, Pays-Bas), philosophe flamand, métaphysicien et moraliste héritier de Descartes, est l'auteur de *L'Éthique*, parue en 1675. Geulincx est surtout connu pour sa théorie occasionnaliste de la causalité et pour son refus de reconnaître une quelconque substantialité aux choses particulières créées.

ESTRAGON. — C'est ça, contredisons-nous.

VLADIMIR. — Impossible.

ESTRAGON. — Tu crois ?

VLADIMIR. — Nous ne risquons plus de penser.²⁰

Dans la dernière réplique, il faut comprendre : nous risquons d'entrer dans la non-pensée, c'est-à-dire la pensée en marge de nos constructions dualistes.

« Ce n'est pas le vide qui manque »²¹, souligne encore plaisamment Estragon, laissant entendre que le vide est aussi un plein, comme l'affirme le dramaturge et philosophe irlandais Terence Gray (1895-1986), connu sous le pseudonyme de Wei Wu Wei, et auteur de *La Voie négative*, qui porte sur le bouddhisme chan et le taoïsme : « Ayant cherché la vérité sous la forme de *Je suis*, peut-être la trouverons-nous sous la forme de *Je ne suis pas*. Il n'y a pas non plus de " nous " car il n'y a pas de choses. Ce doit être la raison pour laquelle on dénomme cela le vide, et le vide doit être vide précisément parce que rien n'est, et qu'il n'y a personne pour être. Le vide est également un non-vidé, ou un plénum (plein), dans la mesure où il s'agit d'un concept. Il n'y a absolument rien qui puisse être dit à ce sujet »²².

Il ne reste plus qu'à attenter au langage en y forant des trous. Pour Beckett, « aux limites du vide illimité », se trouve le trou, trou d'une écriture qui se propose d'échapper au simulacre, au point d'affronter le néant, trou de l'ultime page de *Cap au pire*, marqué, par un superlatif qui désigne un seuil : « Un trou d'épingle. Dans l'obscurissime pénombre »²³. Cet état consiste à s'abolir dans l'acte du voir. Beckett, profondément marqué par la peinture abstraite, qui selon lui met en scène une phénoménologie du voir, rêve de transposer

20 S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 89.

21 *Ibidem*, p. 92.

22 Wei Wu Wei [T. Gray], *La Voie négative*, G. Régner (trad.), Paris, La Différence, 1977, p. 50.

23 S. Beckett, *Cap au pire*, E. Fournier (trad.), Paris, Minuit, 1991, p. 62.

dans l'écriture de ses textes la négativité qui marque les arts plastiques de son époque. Abstraction ne veut pas dire désincarnation, bien au contraire, les personnages de Beckett sont incarnés mais ils ne sont pas sûrs de pouvoir accéder à la vérité par le langage. C'est pourquoi ils cherchent le silence dans les mots et derrière les mots. Tout comme les peintres qui, au début du XX^e siècle, réalisent le programme de *Du Spirituel dans l'art* de Vassily Kandinsky²⁴, et parviennent à abandonner l'approche figurative, Beckett rêve d'abandonner la linéarité du texte, de trouver une syntaxe de la faiblesse, qui pulvérise les mots pour nous faire accéder à une vérité concrète qui serait cachée derrière le texte. Il en témoigne dès 1930 dans la *Lettre allemande* :

Étant donné que nous ne pouvons éliminer le langage d'un seul coup, nous devons au moins ne rien négliger de ce qui peut contribuer à son discrédit. Y forer des trous, l'un après l'autre, jusqu'au moment où ce qui est tapi derrière, que ce soit quelque chose ou rien du tout, se mette à suinter de travers.²⁵

La perte de la fonction référentielle est caractéristique de la langue de Beckett, qui tend à faire advenir l'innommable mais aussi l'irreprésentable. Tout comme ses superlatifs ne renvoient à aucune notion tangible, de même, ses architectures imaginaires ne permettent pas de se raccrocher à une notion d'échelle, ni de les intégrer à un monde existant : c'est le cas, par exemple, du cylindre du *Dépeupleur*. Créer revient à décréer – pour reprendre l'expression de Simone Weil – et se marque par un geste, non pas d'affirmation de soi, mais de retrait de soi. Nous n'entendons pas ici la notion de dépossession au sens où l'entend Maurice Blanchot

24 V. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, N. Debrand, B. Ducrest (trad.), Paris, Gallimard, 2007.

25 S. Beckett, *Disjecta*, cité et traduit par G. Deleuze, [dans :] S. Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision* suivi de *L'Épuisé* par G. Deleuze, Paris, Minuit, 1992, p. 70.

dans *Le Livre à venir*²⁶, à savoir au sens d'une submersion – post-romantique – de Beckett face à une écriture qui le dépasse, mais au sens d'un principe actif, d'une pratique et d'une méthode assumées et revendiquées dans le processus de production de l'œuvre.

La dépossession : une pratique et une méthode

Avant d'évoquer la résurgence du lexique de la voie négative, dans des occurrences spirituelles, sous la plume d'écrivains et d'artistes, je tiens à évoquer les recherches de Carlo Ossola, qui a souligné à quel point ces notions, à l'origine, ne désignaient pas un savoir, mais une expérience. Lors d'un séminaire au Collège de France en 2001²⁷, il a évoqué des mots dont le sens spirituel, étouffé par les occurrences médicales, juridiques et économiques, n'apparaît plus dans les dictionnaires d'aujourd'hui : « abandon », « anéantissement », « annihilation », « aliénation », « ébullition », « extase », « exhaustion ». Cependant, cette langue existe pour les écrivains et les artistes, elle les nourrit, sous-tend leurs pratiques et leurs poétiques.

L'abandon est l'un des mots imparfaits pour signifier un concept intraduisible en français, présent dans le terme allemand de *Gelassenheit*, utilisé par Maître Eckhart, et dans le mot d'*Absgeschiedenheit* (qui veut dire « séparation ») correspondant à la notion de « détachement ». Ces deux mots désignent des étapes dans la recherche de la pauvreté spirituelle, qui consiste à se dépouiller de tout ce qui n'est pas essentiel pour

26 M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 290 : « Celui qui écrit ce n'est déjà plus Beckett mais l'exigence qui l'a entraîné hors de soi, l'a dépossédé et dessaisi, l'a livré au dehors, faisant de lui un être sans nom, l'innommable ».

27 C. Ossola, « Présentation », [dans :] F. Trémolières (dir.), *Pour un vocabulaire mystique au XVIIe siècle, Actes du séminaire du Professeur Carlo Ossola au Collège de France*, Turin, Nino Aragno, 2004, p. IX-XXI.

s'ouvrir à l'opération de la grâce. Le mot de *Gelassenheit* est intraduisible en français, ne serait-ce qu'à travers la double valeur sémantique du verbe *lassen*, qui signifie tout à la fois laisser et faire, dans un sens factitif. Cette notion recoupe une attitude paradoxale à la fois active et passive, pour laquelle François Fénelon a forgé le néologisme de « passiveté », Jeanne Guyon celui d'« involonté »²⁸. Elle consiste à s'annuler soi-même dans l'acte de contemplation, dans une attitude non-dualiste qui abolit les frontières entre le sujet (qui perçoit) et l'objet (perçu), comme le rappellent les traducteurs de Maître Eckhart : « La *Gelassenheit*, c'est l'attitude de qui, sans rien ajouter aux choses, les " laisse être " selon leur vérité, dans le dynamisme de leur origine. C'est sans doute la forme dernière d'une liberté qui se refuse à toute manipulation ou recréation démiurgique »²⁹. Cette attitude s'exprime sous d'autres formes dans des doctrines très diverses : elle s'exprime dans le « nada » (rien) de Jean de la Croix, dans l'« indifférence » positive d'Ignace de Loyola, dans la « fana » du soufisme, dans le « vide », le « nirvana » ou le « satori » des systèmes religieux de l'Extrême-Orient. Les spirituels du pur amour, dont Jeanne Guyon (appelés à tort « quiétistes » par Bossuet au XVII^e siècle) ont été condamnés à cause de

28 J. Guyon, citée par M. Masson, *Fénelon et Madame Guyon. Documents nouveaux et inédits*, Paris, Hachette, 1907, p. 95 : « Il y a bien de la différence de perdre tous desirs et toutes répugnances dans l'état simple et général que vous portez ou de (ne) les (point) conserver dans la perte la plus affreuse et la plus désespérée. C'est pourtant cet état d'involonté, et d'exclusion de toutes répugnances, qui fera toujours votre fond. Car votre appel n'est à aucun don, pratique ni sainteté particulière, pas même de suivre pas à pas la Providence, ce qui est un effet de votre état, et non pas l'essentiel de votre état. L'essentiel de votre état est la perte entière de toute volonté, non seulement quant à son sentiment, mais réellement ».

29 G. Jarczyk, P.-J. Labarrière, « Préface », [dans :] Maître Eckhart, *Du Détachement et autres textes*, G. Jarczyk, P.-J. Labarrière (trad.), Paris, Payot & Rivages, 1995, p. 22-23.

cette notion d'abandon, ressentie comme dangereuse par les autorités ecclésiastiques, notamment parce qu'elle mettait en avant une relation sans médiation à la divinité. De cette époque (1699) date la rupture du catholicisme avec la mystique.

Le paradigme de *Gelassenheit* a fait l'objet d'un petit traité de Maître Eckhart intitulé *Du Détachement*, dans lequel il dit : « Si un cœur détaché se tient au plus élevé, il faut que ce soit sur le néant, car c'est là qu'est la réceptivité la plus grande »³⁰. La *Gelassenheit* met l'accent sur un point paradoxal de la vie psychique, où le négatif devient positif, et inversement. La traversée du négatif est marquée par des périodes de doute, d'obscurité, mais la « positivité » qui en résulte n'a pas nécessairement un rapport avec le sens de récompense ou d'utilité, tel que l'entendent en général les religions, qui tiennent un propos positif sur le divin et visent à garantir le salut – une finalité étrangère à la mystique, comme l'a montré Jacques Le Brun dans son ouvrage sur le quiétisme³¹.

Ce qui nous occupe dans le cadre de notre objet d'études, c'est d'observer comment ce lexique est réinvesti dans le domaine laïc par les artistes et les écrivains, pour parler de leur propre création. À ce titre, la démarche de Beckett est un cas tout à fait exemplaire.

La dépossession, c'est d'abord l'abandon des prérogatives de l'égo, c'est la perte du propre, revendiquée par de nombreux artistes. Sans cette désappropriation de soi, il ne saurait y avoir de création esthétique authentique, comme l'affirment, dans le domaine des arts plastiques, Pierre Soulages, Bram van Velde, Constantin Brancusi, cités par Philippe Filliot³² qui a le mérite de

30 Maître Eckhart, *Du Détachement et autres textes*, op. cit., p. 64.

31 J. Le Brun, *Le Pur amour de Platon à Lacan*, Paris, Seuil, 2002.

32 P. Filliot cite ces propos de Pierre Soulages : « C'est au moment où je suis perdu, où je ne sais plus, que commence vraiment le plus souvent une aventure intéressante » et ces propos de Bram Van Velde :

souligner combien la création esthétique est un art de défaire plus que de faire, un art conscient du désencombrement de soi³³. De quoi est-il question quand on parle de « perte du propre » ? Ghislain Waterlot l'explique ainsi : « La subjectivité est aliénante dans la mesure où l'individu relève d'une espèce qui, dans le cadre des nécessaires conditionnements spécifiques, répète les mêmes attitudes, tend d'abord à se conserver, tend d'abord à se protéger et à se replier sur sa propriété. Cette " propriété " (ce mouvement qui consiste à la fois à se centrer sur soi et à ramener toute chose à soi), est le grand ennemi de la mystique. Madame Guyon en fait le concept central de l'empêchement du mystique à aller jusqu'au bout de la réalisation de l'expérience. Mais la libération mystique consiste précisément, pour la personne, à vivre la désaliénation en se laissant happer par un mouvement qui la dépasse, mouvement par lequel elle se trouve à la fois abolie et accomplie »³⁴.

La perte du propre, c'est, dans la logique négative, le refus d'entrer dans le piège des identifications, ce que Terence Gray explicite comme « l'abandon de l'identification avec un moi particulier existant »³⁵. Cette idée, Beckett la pousse à ses extrêmes conséquences dans

« J'ai disparu dans mon aventure. Plus de pays, plus de famille, plus de liens. Je n'existais plus, il fallait aller de l'avant. [...] L'important c'est de n'être rien. [...] Moins on pense, mieux c'est. [...] Plus on sait, moins on est » [dans :] P. Filliot, *Être vivant, méditer, créer*, Arles, Actes Sud, 2016, p. 43. Il cite également Brancusi : « Je ne suis plus de ce monde, je suis loin de moi-même, plus attaché à ma personne, je suis chez les choses essentielles » [dans :] *Ibidem*, p. 41.

33 P. Jaccottet : « Si l'on veut être attentif, il faut se désencombrer », cité par P. Filliot, [dans :] P. Filliot, *Être vivant, méditer, créer*, op. cit., p. 35.

34 G. Waterlot, « Exprimer la vie absolue : l'expérience mystique comme problème littéraire et philosophique dans l'œuvre de Bergson », [dans :] L. Parisse (dir.), *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 112-113.

35 Wei Wu Wei, *La Voie négative*, op. cit., p. 40.

Disjecta, mais aussi dans *Premier amour* où il prône l'existence du « non-moi », tout en renvoyant dos-à-dos le couple d'opposés (moi/non moi) :

La chose qui m'intéressait moi, roi sans sujets, celle dont la disposition de ma carcasse n'était que le plus lointain et futile des reflets, c'était la supination cérébrale, l'assoupissement de l'idée de moi et de l'idée de ce petit résidu de vétilles empoisonnantes qu'on appelle le non-moi, et même le monde, par paresse.³⁶

Dans *Disjecta*, évoquant Horace et Hölderlin, Beckett écrit, dans un texte traduit de l'anglais par Pierre Alféri :

Je pense à présent ... au déhiscent, au dynamique décousu d'un Rembrandt [...] dans toutes les toiles duquel, durant le déjeuner, en maint dimanche, j'ai discerné une défection, un désuni, une déliaison, un flottement, un tremblement, un frisson, un trémolo, une désagrégation, une désintégration, une efflorescence, un effondrement et une multiplication du tissu, la lame de fond corrosive de l'Art. C'est le *cupio dissolvi* – j'aspire à être dissous – de saint Paul. C'est le *solvitur acris hiems* – le rude hiver est défait – d'Horace.³⁷

La dépossession, c'est aussi l'exercice de l'inattention. Dans son *Proust*, Beckett décrit l'exercice de l'« inattention »³⁸, il nous ramène aux épiphanies proustiennes et à l'expérience de la dissolution du sujet, par lequel la suspension furtive de la pensée rationnelle et de la logique conceptuelle ouvre à une forme de pensée que l'on pourrait qualifier d'« éveillée », à un état d'entre-deux – qu'il nomme « folie », au sens où les spirituels conçoivent la notion d'idiotie³⁹. Une « folie » que lui-même

36 S. Beckett, *Premier amour*, op. cit., p. 21.

37 S. Beckett, *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragments*, op. cit., p. 49.

38 S. Beckett, *Proust*, op. cit., p. 41.

39 L'idiotie trouve son origine dans la tradition néotestamentaire, à savoir la première épître aux Corinthiens de l'apôtre Paul, qui, au IV^e siècle, affirma la caducité des représentations humaines en remettant en cause une notion corrélative de celle de savoir : la sagesse. Selon lui, s'affirmer sage est impossible pour un être humain, car cet état ne lui est pas accessible. Seul celui qui paraît fou peut s'affirmer sage,

revendiquera chez nombre de ses personnages⁴⁰. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre cette méditation sur la « folie » proustienne, conçue comme un raccourci pour accéder à « l'essence de notre être [que nous pouvons seulement appréhender] lorsqu'en dormant nous nous échappons dans l'annexe spacieuse de l'aliénation mentale ou lorsque, éveillés, nous bénéficions des rares mannes que dispense la folie. C'est à cette source profonde que Proust a puisé son univers »⁴¹.

Cette inattention n'est autre qu'un exercice singulier de l'attention, très précisément décrit dans les textes des mystiques. On en trouve par exemple un exposé éclairant chez Simone Weil : « L'attention consiste à suspendre sa pensée, à la laisser disponible, vide et pénétrable à l'objet, à maintenir en soi-même à proximité de la pensée, mais à un niveau inférieur et sans contact avec elle, les diverses connaissances acquises qu'on est forcé d'utiliser. La pensée doit être, à toutes les pensées particulières et déjà formées, comme un homme sur une montagne qui, regardant devant lui, aperçoit sous lui, mais sans les regarder, beaucoup de forêts et de plaines. Et surtout, la pensée doit être vide, en attente, ne rien chercher, mais être prête à recevoir dans sa vérité nue l'objet qui va y pénétrer »⁴².

car alors, il n'est pas sage selon les hommes mais en vertu de l'absolu. 40 « J'étais fou bien sûr et le suis toujours, mais inoffensif, je passais pour inoffensif, elle est bien bonne. Oh je n'étais pas vraiment fou, seulement bizarre, un peu bizarre, et d'année en année un peu plus, il ne doit pas y avoir à l'air libre beaucoup de créatures plus bizarres que moi au jour d'aujourd'hui », affirme le narrateur de *D'un ouvrage abandonné*, [dans :] S. Beckett, *Têtes Mortes*, op. cit., p. 19. Pour aller plus loin, voir L. Parissé, *La « Parole trouée » : Beckett, Tardieu, Novarina*, Paris, Classiques Garnier, 2008 ou L. Parissé, *Les Voies négatives de l'écriture dans le théâtre moderne et contemporain*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

41 S. Beckett, *Proust*, op. cit., p. 42.

42 S. Weil, *Attente de Dieu*, Paris, Albin Michel, 2016, p. 102. Citée par J. Sei, « Mystique et introspection psychologique dans les œuvres de

Enfin, la dépossession c'est ce que Beckett nomme « la perception inspirée ». L'état de suspension de l'attention, que Beckett commente à travers les métaphores proustiennes du liquide et du parfum, ne témoigne pas seulement d'une dissolution momentanée du sujet percevant, mais d'une extase phénoménologique marquée par la distinction abolie entre le sujet et l'objet – une obsession qui va le poursuivre à travers son œuvre future. Dans les années 1930, la lecture de l'œuvre de Proust lui fournit une méditation sur ce que pourrait être un mode de perception où les rôles du sujet (percevant) et de l'objet (perçu) seraient momentanément abolis pour ne constituer qu'une seule entité, dans l'actualisation d'un mode de perception échappant au temps chronologique et à la durée : ce qu'il nomme « la perception inspirée »⁴³, « la vision » ou « l'expérience mystique »⁴⁴. Bien plus tard, dans « L'Entrelacs, le chiasme », Maurice Merleau-Ponty écrira : « Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur »⁴⁵.

Le philosophe évoque la suspension de l'acte perceptif, qui est aussi l'entrée dans la « vision », une vision qui n'est pas seulement restreinte à la perception oculaire, mais qui engage le corps entier, voire « la chair du monde »⁴⁶ : « Puisque la vision est palpation par le regard, il faut qu'elle aussi s'inscrive dans l'ordre d'être

Marcel Proust et de Simone Weil », [dans :] F. Arama, R. Raimondo, G. Jouanneau-Damance (dir.), *Expériences mystiques. Énonciations, représentations et réécritures*, op. cit., p. 292.

43 S. Beckett, *Proust*, op. cit., p. 97.

44 *Ibidem*, p. 87.

45 M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 193.

46 *Ibidem*, p. 303. « La chair du monde (le " quale ") est indivision de cet être sensible que je suis, et de tout le reste de ce qui se sent en moi, indivision plaisir-réalité. »

qu'elle nous dévoile, il faut que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde »⁴⁷.

Trois décennies plus tôt, Beckett a formulé des intuitions semblables à propos de Proust : « La seule réalité est celle que fournissent les hiéroglyphes tracés par la perception inspirée (l'identification du sujet et de l'objet) »⁴⁸. Reprenant les mots du narrateur proustien dans *Le Temps retrouvé*, Beckett identifie nettement, à la manière de Joyce, les épiphanies proustiennes à une expérience de type spirituel : « si [l'] expérience mystique confère une essence extra-temporelle, il s'ensuit que celui qui l'éprouve est, sur le moment, un être extra-temporel »⁴⁹. Si selon Beckett, « un contact direct, purement expérimental, entre le sujet et l'objet n'est pas [...] possible, car sujet et objet sont nécessairement séparés par la conscience perceptive du sujet »⁵⁰, il conclut que le sujet qui traverse une telle expérience entre dans un « réel idéal »⁵¹, lui-même devenant un être « extratemporel »⁵². C'est pourquoi, selon lui, « la solution proustienne [...] consiste donc en la négation du temps et de la mort, la négation de la mort en raison de la négation du temps. La mort est morte parce que le temps est mort »⁵³. Auquel cas, le titre *Le Temps retrouvé* lui apparaît aussi saugrenu qu'inadéquat, puisque « le temps n'est pas retrouvé mais aboli »⁵⁴.

Or, ce que réalise l'art au terme de *La Recherche*, c'est une transmutation du temps et par là-même une transfiguration de la réalité. Ce qui a intrigué Beckett à travers sa lecture de Proust, c'est la manière dont

47 *Ibidem*, p. 175.

48 S. Beckett, *Proust, op. cit.*, p. 97.

49 *Ibidem*, p. 87.

50 *Ibidem*.

51 *Ibidem*.

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*, p. 97.

54 *Ibidem*, p. 88.

La Recherche développe une épistémologie de l'acte créateur. Prenant pour thématique la gestation d'une vocation artistique, elle est le récit de la création d'une œuvre, mais aussi de l'affirmation-dissolution paradoxale du sujet narrateur, dont les divers épisodes épiphoniques constituent les jalons.

De tels épisodes sont présents chez les personnages beckettien, qui tous sont atteints de « folie » – au sens néotestamentaire du terme⁵⁵ – et de visions, au sens aussi où les décrit Michel Hulin : « La soudaineté, le dépaysement radical, la sensation d'être soustrait au cours normal du temps, enfin, la certitude intuitive d'être entré en contact avec un réel d'ordinaire caché, la joie surabondante, la sérénité, l'émerveillement »⁵⁶.

Ce lien entre folie et vision, Beckett l'a clairement établi dans *Disjecta*, en analysant l'œuvre picturale de Joseph Hayden :

Il s'entend, dans les toiles de Hayden, loin derrière leur patient silence, comme un écho de cette folle sagesse, et tout bas, de son corollaire, à savoir que pour le reste il ne peut qu'en être de même. Présence à peine de celui qui fait, présence à peine de ce qui est fait. Œuvre impersonnelle, œuvre irréaliste. C'est une chose des plus curieuses que ce double effacement. Et d'une bien hautaine inactualité. Elle n'est pas au bout de ses beaux jours, la crise sujet/objet.⁵⁷

Dans *Fin de partie*, Clov a des visions. Hamm lui demande :

55 L'idiotie trouve son origine dans la tradition néotestamentaire, à savoir la première épître aux Corinthiens de l'apôtre Paul, qui, au IV^e siècle, affirma la caducité des représentations humaines en remettant en cause une notion corrélative de celle de savoir : la sagesse. Selon lui, s'affirmer sage est impossible pour un être humain, car cet état ne lui est pas accessible. Seul celui qui paraît fou peut s'affirmer sage, car alors, il n'est pas sage selon les hommes mais en vertu de l'absolu. 56 M. Hulin, *La Mystique sauvage. Aux antipodes de l'esprit*, Paris, PUF, 1993, p. 133.

57 S. Beckett, *Disjecta*, *op. cit.*, p. 146.

HAMM – Tu as eu tes visions ?

CLOV – Moins.

HAMM – Il y a de la lumière chez la Mère Pegg ?

CLOV – De la lumière ! Comment veux-tu qu'il y ait de la lumière chez quelqu'un ?⁵⁸

Dans *La Dernière bande*, Krapp a vécu une nuit d'illumination en mars, qui est sans doute la transposition d'une expérience intime et avérée, vécue par Beckett en 1946 :

Je n'oublierai jamais, où tout m'est devenu clair. La vision, enfin. [...] indestructible association jusqu'au dernier soupir de la tempête et de la nuit avec la lumière de l'entendement et le feu.⁵⁹

C'est le cas de bien d'autres personnages, tel le narrateur de *D'un ouvrage abandonné* ayant fait une chute sur le chemin qui a modifié de fond en comble son rapport au réel, tel Molloy, qui écoute « le bruit lointain de la terre »⁶⁰, telle la muette de *Pas moi*, qui retrouve brusquement l'usage de la parole⁶¹, tels bien d'autres personnages encore, pour lesquels nous vous renvoyons au chapitre « Personnages et figures apophatiques » de notre ouvrage *Les Voies négatives de l'écriture*⁶².

Les héros de Beckett affirment une rupture involontaire mais de fait, vis-à-vis de la pensée commune. Ils ne peuvent faire autrement car chaque parcelle de leur souffle est employée à traquer représentations que nous avons de nous-mêmes et du réel, et les valeurs de la société humaine en général. Cette démarche exige une observation constante de soi, une forme d'ascèse, qui renvoie à celle de leur créateur. Cette attitude de

58 S. Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 59.

59 S. Beckett, *La Dernière bande*, Paris, Minuit, 1959, p. 23.

60 S. Beckett, *Molloy*, *op. cit.*, p. 45.

61 S. Beckett, *Têtes-mortes*, *op. cit.*, p. 28.

62 L. Parisse, « Figures apophatiques », [dans :] *Idem, Les Voies négatives de l'écriture dans le théâtre moderne et contemporain*, *op. cit.*

déconstruction systématique tend vers le non-savoir, ou quelque chose que la pensée humaine ne peut circonscrire, en marge des attitudes savantes, lettrées, érudites – un champ d'études qu'avait ouvert Michel de Certeau⁶³.

Nous abordons à présent le dernier point de notre exposé, à savoir la défiguration, une méthode datant de l'époque médiévale, que Beckett a emprunté aux praticiens de l'art abstrait.

La défiguration

Évelyne Grossman, dans *La Défiguration*, a montré combien elle est, dans les écritures modernes, « une force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime »⁶⁴. Le jeu sur et avec la figure humaine, les conditions énonciatives extrêmes de certains textes de Beckett relèvent cette pratique, mais nous nous intéresserons ici à la défiguration envisagée du point de vue de la critique des images et des expérimentations sur la notion d'invisible.

La position de Beckett relève d'abord de la critique des images, avec la culture de la « désimagination », au sens où Amador Véga commente le terme de *Entbildung* forgé par Maître Eckhart⁶⁵. Pour la théologie médiévale, il ne peut y avoir d'image divine que sous forme d'idole. Or, l'idole est fourvoisement : elle

63 M. de Certeau, *La Fable mystique I. XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1995 ; *Idem*, L. Giard (éd. critique), *La Fable mystique II. XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Gallimard, 2013.

64 E. Grossman, *La Défiguration*, Paris, Minuit, 2004, p. 7.

65 Voir la séance du séminaire *Passeurs de Patrimoine* organisé par L. Parisse le 20 octobre 2015 à Toulouse, au Ring, qui présentait un dialogue entre A. Vega et V. Novarina autour de la question « Art contemporain et tradition théologique ». Séance en vidéo sur le lien suivant : http://www.canalu.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/art_contemporain_et_tradition_theologique_valere_novarina_amador_vega.19236 / consulté le 27 mai 2018.

relève de la représentation, et non de la présence. Le théâtre qui nie la représentation recherche la présence, mais en sachant que cette présence ne peut qu'être une présence en creux, une présence-absence. Posant la question de la relation du dire et du voir, Georges Didi-Hubermann, dans *Essayer voir*, évoque « Solo », un dramacule de Beckett qui décrit un mur d'images d'où les images s'en sont « allées »⁶⁶. Persuadé qu'il existe un mur infranchissable entre le dire et le voir, Beckett essaie néanmoins de saisir une apparition, une vision fugace, il « essaye dire », commente Didi-Hubermann, tout comme Wittgenstein essaie de « décrire l'indescriptible »⁶⁷ à travers l'expérience kinesthésique de la musique, par exemple.

Nous nous intéresserons ici à la manière dont Beckett se livre, à travers ses textes et ses œuvres plastiques, à une pratique de la défiguration, au sens d'*Entbildung*, au sens d'une expérimentation de la notion d'invisible, envisagée comme une donnée concrète, palpable, envisagée au sens large, c'est-à-dire pas seulement dans sa dimension visuelle, mais dans sa dimension sonore, rejoignant les intuitions de Maurice Merleau-Ponty, pour lequel l'invisible n'est pas l'opposé du visible, mais plutôt « sa doublure, sa profondeur »⁶⁸ dans le sensible. Beckett, pour accéder au visible, a tenté de pulvériser le langage, au même titre que les pionniers de l'abstraction picturale ont pulvérisé la figure. Dans l'intervalle entre le dire et le voir, dans la recherche de la vision au-delà des sens, il a tenté des expérimentations décisives, à commencer par le travail sur le silence, sur les pauses rythmiques, sur l'écart entre les mots.

Pour Beckett, le silence est contenu dans le texte, il est une véritable matière théâtrale, quasiment une

66 S. Beckett, *Solo*, [dans :] *Idem, Catastrophes et autres dramacules*, Paris, Minuit, 1982, p. 31.

67 G. Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Minuit, 2014, p. 82.

68 M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 367.

polyphonie. Comme l'a signalé Ludovic Janvier, ce qui intéressait Beckett, c'était « une stéréométrie dans la langue »⁶⁹ : quand il répétait avec les comédiens, il se disait « responsable des sons, et de rien d'autre »⁷⁰. Cette stéréométrie dans la langue, fondée sur un principe d'alternance entre les mots prononcés et les pauses rythmiques, permet de déplacer l'attention sur les silences entre les mots, censés capturer une dimension invisible présente dans le langage. Or sur le plan technique, aussi étrange que cela puisse paraître, le silence est, selon les Maîtres ch'han (assimilés au zen), « l'intervalle entre les pensées, et il est normalement imperceptible au mental divisé : il est de durée infinitésimale, mais il est en lui-même intemporel, n'ayant pas de durée ou ayant une durée infinie »⁷¹. Il semble que ce qui intéresse Beckett, ce ne sont pas les mots en eux-mêmes, mais l'intervalle entre les mots. Le « silence » est donc une donnée concrète d'accès au « mental-intégral » qui échappe au mouvement pendulaire du tic-tac qui correspond à notre représentation du temps, comme le précise encore Terence Gray : « Chaque moitié du mental opère de la sorte : tic-tac, tic-tac, l'intervalle entre chaque tic-tac étant le mouvement pur, la toile de fond, l'intemporalité qui, mesurée par l'alternance des tics et des tacs, constitue le temps tel que nous le connaissons »⁷².

Aussi, la visée ultime du travail de Beckett nous paraît bien résider dans ce type de recherche : la volonté de matérialiser l'invisible à l'intérieur des mots, comme en témoigne la ponctuation marquée par les points de suspension, qui traduisent cette mise en suspens de l'activité représentative, pour entrer, furtivement, dans le monde d'une présence-absence.

69 L. Janvier, *Beckett*, Paris, Seuil, 1969, p. 96.

70 *Ibidem*.

71 Wei Wu Wei, *La Voie négative*, op. cit., p. 42.

72 *Ibidem*.

La dimension sonore de l'invisible prime dans les textes de Beckett. Ceci est d'autant plus net à travers l'importance accordée à l'organe de l'ouïe, qui est le sens le plus développé chez les personnages. Ce sens est par excellence l'organe qui permet d'appréhender l'invisible. Fermer les yeux, devenir aveugle est le seul moyen d'accéder à une appréhension du monde invisible qui nous entoure. Ainsi, selon Pseudo-Denys L'Aréopagite, l'absolu est perceptible aux « intelligences qui savent clore leurs yeux »⁷³. De même, les personnages de Beckett se présentent souvent à travers cet oxymore, image de la perception inspirée : pour voir la vérité, il faut regarder avec des « yeux clos écarquillés »⁷⁴.

Le lecteur des romans et des pièces de Beckett est immergé dans un univers sonore continu, qui pourrait ressembler à des acouphènes, mais qui traduit les bruits de la gravitation universelle, normalement inaccessibles à l'oreille humaine. Molloy, qui, comme les autres personnages⁷⁵, suit une trajectoire qui semble être sur orbite, est hanté par un « bourdonnement d'insecte » :

Oui, les mots que j'entendais, et je les entendais très bien, ayant l'oreille assez fine, je les entendais la première fois, et même encore la seconde, et souvent jusqu'à la troisième, comme des sons purs, libres de toute signification, et c'est probablement une des raisons pour lesquelles la conversation m'était indécemment pénible. Et les mots que je prononçais moi-même et qui devaient presque toujours se rattacher à un effort de l'intelligence, souvent ils me faisaient l'effet d'un bourdonnement d'insecte. Et cela explique pourquoi j'étais peu causeur, ce mal que j'avais à comprendre non seulement ce que les autres me disaient, mais aussi ce que moi je leur disais à eux.⁷⁶

73 Pseudo-Denys L'Aréopagite, *La Théologie mystique*, M. Cassingena (trad.), Paris, Migne, 1991, p. 21.

74 S. Beckett, *Cette fois*, [dans :] *Idem, Catastrophe et autres dramatiques*, Paris, Minuit, 1986, p. 12. On retrouve cet oxymore dans *Imagination morte imaginez* et dans d'autres textes.

75 C'est aussi le cas dans *Pas moi* et dans *Malone meurt*.

76 S. Beckett, *Molloy*, *op. cit.*, p. 66.

Molloy est un personnage qui se déplace en cercles et en spirales, renvoyant à l'obsession de la figure de la coïncidence des contraires, qui est une manière de faire advenir l'invisible, dans la langue comme sur la scène.

Je ne sais qui je suis, je ne suis qui je sais :
Une chose et non une chose, un point infime et un cercle.⁷⁷

Ces mots ont été écrits au XVII^e siècle par Angéus Silésius et évoquent la figure circulaire, comme mouvement entre deux polarités. Cette figure, présente dans la cosmologie de Dante, hante Beckett. Transposant ces intuitions dans le champ de la représentation théâtrale, Beckett se réfère à un point de vue qui transcenderait les mots⁷⁸, la matière, la pensée, à un inatteignable, un « innommable », pour reprendre une notion chère à Maître Eckhart, auteur que Beckett lit dans les années cinquante à Ussy, et qu'il commentait ainsi : « Là je suis ce que j'étais, je ne crois ni ne décrois, car je suis là, une cause immobile qui fait mouvoir toutes choses »⁷⁹. Cette citation non dénuée d'humour (avec le jeu sur l'homophonie des verbes croire et croître), souligne l'être-au-monde eckhartien. Dès le début, Beckett nomme, comme fondateurs de sa démarche, des auteurs qui ont formulé l'impensable sous la figure de la coïncidence des opposés, thème dont il avoue qu'il l'occupe beaucoup.

Et me voici à présent, avec ma poignée d'abstractions, parmi lesquelles, tout particulièrement : une montagne, la coïncidence des contraires, l'inévitabilité de l'évolution cyclique, un système de Poétique, ainsi que la perspective d'auto-extension dans le monde du *Work in progress* de M. Joyce.⁸⁰

77 Angelus Silesius, *Le Pèlerin chérubinique*, C. Jordens (trad.), Albin Michel, 1994, p. 29.

78 Voir L. Parisse, « Samuel Beckett. La théologie négative en scène », [dans :] *Idem, La « parole trouée » : Beckett, Tardieu, Novarina, op. cit.*, p. 9-61.

79 S. Beckett, cité par N. Léger, [dans :] N. Léger, *Les Vies silencieuses de Samuel Beckett*, Paris, Allia, 2006, p. 51.

80 S. Beckett, *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragments, op. cit.*, p. 1.

Le thème de la *coincidentia oppositorum* nourrit depuis les origines des domaines de la connaissance très différents, au croisement de la métaphysique (définition du divin), de la physique (le mouvement), des mathématiques (théorie des intégrales⁸¹) : Beckett lit Nicolas de Cues⁸² et sa définition négative du divin comme infini et éternité⁸³, qui ne peut être ni sujet ni objet du discours, dans le prolongement d'Héraclite, pour lequel « Dieu est jour nuit, hiver été, guerre paix, satiété faim ; cela veut dire tous les opposés »⁸⁴.

Les expérimentations sur l'espace et sur le mouvement sont chez Beckett une manière de faire advenir de manière concrète, sur scène, la figure de la coïncidence des contraires, comme c'est le cas par exemple dans *Quad (Quadrat)*⁸⁵, une chorégraphie géométrique (représentant un quadrilatère, avec au centre un trou) et sonore (on entend le frottement des pas, les dan-

81 En ce qui concerne les mathématiques, deux références ont compté pour Beckett : Leibniz, et surtout Pascal, dont il possède *Les Pensées* dans l'édition Brunschvicg. Tous deux ont cherché à créer une théorie du signe – linguistique et mathématique – avec l'objectif de ruiner l'approche dualiste traditionnelle. Ils comptent parmi les inventeurs d'une technique de calcul que l'on nomme le calcul différentiel et intégral, mettant fin à l'opposition unité/pluralité sur laquelle reposait la discipline depuis Euclide. Leibniz, plus optimiste que Pascal, croit en la possibilité d'une langue universelle dont le système de formalisation remédierait au caractère inadéquat du langage ordinaire en établissant entre le langage et la pensée un rapport de type dialectique.

82 Nicolas de Cues (1401-1464) a élaboré une méthode intellectuelle mettant en jeu la « *coïncidence des opposés* ».

83 N. de Cues, *La Docte ignorance*, H. Pasqua (trad.), Paris, Rivages, 2008, p. 134 : « Dieu n'est connaissable ni en ce monde ni dans le monde à venir, car toute créature, dans la mesure où elle ne peut comprendre la lumière infinie, est ténèbres par rapport à Lui, qui n'est connu que de Lui seul. De tout cela, il ressort manifestement que les négations sont vraies et les affirmations insuffisantes ».

84 Héraclite, cité par M. Éliade, *Méhistophèles et l'androgyne*, Paris, Gallimard, 1962, p. 115.

85 S. Beckett, *Quad (Quadrat)*, [dans :] *Idem, Quad et autres pièces...*, *op. cit.*

seurs portant des semelles en papier de verre). Si dans cette chorégraphie, Beckett explore la tension entre le centre et les périphéries – un lieu commun dans les textes des mystiques – il explore ailleurs la tension entre l'immobilité et le mouvement (dans *Berceuse*, ou dans *Film*), ou entre l'ascension et la descente (dans *Le Dépeupleur*). La figure de la *coincidentia oppositorum*, si chère à Héraclite, à Nicolas de Cues et à Giordano Bruno, auteurs de prédilection de Beckett, se traduit dans la langue par une remise en cause des principes dualistes, dans l'espace-temps scénique par la figure du cercle, et dans les personnages par la figure de la réversibilité et de la « folie », comme nous l'avons déjà évoqué.

Beckett, dans la dimension expérimentale de son œuvre, prend la création pour objet de son discours, création qui est aussi dé-création, puisqu'il s'agit de s'abolir soi-même dans l'acte de créer tout en explorant les zones d'un non-savoir. Il fait ainsi de la création un dispositif non seulement expérimental, mais expérientiel et épistémologique nourri non seulement des mots des grands mystiques, mais aussi de leurs méthodes, de leurs figures : la défiance à l'égard du langage, la dépossession et la défiguration sont autant de voies pour mesurer le geste créateur dans sa rupture radicale face à la logique du monde et à toutes les instrumentalisation du discours, qu'elles soient politiques ou religieuses, et aussi dans l'affirmation d'une liberté dernière dont la limite et l'échelle sont celles de l'inconnaissable. L'œuvre de Beckett est de celles qui approchent – de manière radicale – l'épistémologie du processus créateur.

bibliographie

Adorno T. W., *Notes sur la littérature*, S. Muller (trad.), Paris, Flammarion, 1999.

Alphand M., Léger N. (dir.), *Objet Beckett*, catalogue de l'exposition Beckett, Paris, Centre Pompidou / Imec, 2007.

Angelus Silesius, *Le Pèlerin chérubinique*, C. Jordens (trad.), Albin Michel, 1994.

Beckett S., *Cap au pire*, E. Fournier (trad.), Paris, Minuit, 1991.

Beckett S., *Cette fois*, [dans :] *Idem, Catastrophe et autres dramatiques*, Paris, Minuit, 1986.

Beckett S., *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragments*, Londres, Calder, 1983.

Beckett S., *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952.

Beckett S., *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957.

Beckett S., *La Dernière bande*, Paris, Minuit, 1959.

Beckett S., *Le Monde et le pantalon*, Paris, Minuit, 1989.

Beckett S., *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.

Beckett S., *Premier amour*, Paris, Minuit, 1970.

Beckett S., *Proust*, E. Fournier (trad.), Paris, Minuit, 1990.

Beckett S., *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'Épuisé* par G. Deleuze, Paris, Minuit, 1992.

Beckett S., *Solo*, [dans :] *Idem, Catastrophes et autres dramatiques*, Paris, Minuit, 1982.

Beckett S., *Têtes-mortes*, Paris, Minuit, 1972.

Blanchot M., *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

Brook P., *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, S. Estienne, F. Fayolle (trad.), Paris, Seuil, 1977.

De Certeau M., *La Fable mystique I. XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1995.

De Certeau M., Giard L. (éd. critique), *La Fable mystique II. XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Gallimard, 2013.

De Cues N., *La Docte ignorance*, H. Pasqua (trad.), Paris, Rivages, 2008.

Didi-Huberman G., *Essayer voir*, Paris, Minuit, 2014.

Éliade M., *Méphiéphélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962.

Filliot P., *Être vivant, méditer, créer*, Arles, Actes Sud, 2016.

Grossman E., *La Défiguration*, Paris, Minuit, 2004.

Hadot P., *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002.

Hulin M., *La Mystique sauvage. Aux antipodes de l'esprit*, Paris, PUF, 1993.

Janvier L., *Beckett*, Paris, Seuil, 1969.

- Kandinsky V., *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, N. Debrand, B. Ducrest (trad.), Paris, Gallimard, 2007.
- Le Brun J., *Le Pur amour de Platon à Lacan*, Paris, Seuil, 2002.
- Léger N., *Les Vies silencieuses de Samuel Beckett*, Paris, Allia, 2006.
- Maître Eckhart, *Du Détachement et autres textes*, G. Jarczyk, P.-J. Labarrière (trad.), Paris, Payot & Rivages, 1995.
- Masson M., *Fénelon et Madame Guyon. Documents nouveaux et inédits*, Paris, Hachette, 1907.
- Merleau-Ponty M., *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- Parisse L., *La « Parole trouée » : Beckett, Tardieu, Novarina*, Paris, Classiques Garnier, 2008.
- Parisse L., *Les Voies négatives de l'écriture dans le théâtre moderne et contemporain*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- Parisse L., « Penser l'historicité des discours critiques sur la mystique », [dans :] F. Arama, R. Raimondo, G. Jouanneau-Damance (dir.), *Expériences mystiques : énonciations, représentations, réécritures*, Paris, Classiques Garnier, 2021.
- Pseudo-Denys Aréopagite, *La Théologie mystique*, M. Cassingena (trad.), Paris, Migne, 1991.
- Sei J., « Mystique et introspection psychologique dans les œuvres de Marcel Proust et de Simone Weil », [dans :] F. Arama, R. Raimondo, G. Jouanneau-Damance (dir.), *Expériences mystiques. Énonciations, représentations et réécritures*, Paris, Classiques Garnier, 2021.
- Steiner G., *Extraterritorialité. Essais sur la littérature et la révolution du langage*, P.-E. Dauzat (trad.), Paris, Calmann-Lévy, 2002.
- Trémolières F. (dir.), *Pour un vocabulaire mystique au XVII^e siècle, Actes du séminaire du Professeur Carlo Ossola au Collège de France*, Turin, Nino Arago, 2004.
- Waterlot G., « Exprimer la vie absolue : l'expérience mystique comme problème littéraire et philosophique dans l'œuvre de Bergson », [dans :] L. Parisse (dir.), *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- Wei Wu Wei [T. Gray], *La Voie négative*, G. Régnier (trad.), Paris, La Différence, 1977.

abstract

Samuel Beckett's negative paths

The author evokes some hypotheses on the question of the negative way as a structural data in relation to the process of Beckettian writing (the critical position with respect to language; the practice of dispossession; disfigurement) by taking up elements of his books published by Classiques Garnier in 2019: *La parole trouée*. Beckett, *Tardieu*, *Novarina*, and *Les Voies négatives de l'écriture dans le théâtre moderne et contemporain*.

keywords



Samuel Beckett, negative path, dispossession, disfigurement, coincidentia oppositorum

mots-clés

Samuel Beckett, voie négative, dépossession, défiguration, coincidentia oppositorum

Lydie Parisse

Lydie Parisse est Maîtresse de conférences HDR en Littérature française et arts du spectacle, également écrivaine, metteuse en scène. Elle a publié deux romans et six pièces de théâtre toutes portées à la scène. Ses essais publiés aux Classiques Garnier sont : *Mystique et littérature : l'autre de Léon Bloy* (rééd. 2019) ; *La parole trouée : Beckett, Tardieu, Novarina* (rééd. 2019) ; *Lagarce. Un théâtre entre présence et absence* (2014) ; *Les Voies négatives de l'écriture dans le théâtre moderne et contemporain* (2019) ; elle a dirigé *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours* (2012).

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 06.06.2022 Accepted : 30.10.2022 Published : 31.03.2023	ÉTUDES	
ORCID : 0000-0002-3081-8175			
L. Parisse, « Les voies négatives de Samuel Beckett », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 33, pp. 11-41. DOI : 10.4467/23538953CE.23.001.17563			
www.ejournals.eu/CahiersERTA/			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			

INHYE HONG

Université Yonsei

Voie négative, vue négative : Le théâtre de l'appel de Valère Novarina

Il semble qu'Artaud fit preuve d'une perspicacité particulière, quelques décennies avant l'avènement de la notion du théâtre postdramatique, en résumant ainsi l'essence du théâtre occidental : « La parole dans le théâtre occidental ne sert jamais qu'à exprimer des conflits psychologiques particuliers à l'homme et à sa situation dans l'actualité quotidienne de la vie. Ses conflits sont nettement justiciables de la parole articulée, qu'ils restent dans le domaine psychologique ou qu'ils en sortent pour rentrer dans le domaine social, le drame demeurera toujours d'intérêt moral par la façon dont ses conflits attaqueront et désagrègeront les caractères. [...] Le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique, il faut le dire »¹. La parole, dans le théâtre en général, se caractérise par son double statut : il s'agit d'un outil indispensable au développement d'une *praxis* poétique², néanmoins, elle est considérée comme un geste accessoire, dont la beauté littéraire serait une vertu importante sur le modèle du « langage relevé d'assaisonnements »³ d'Aristote.

1 A. Artaud, « Théâtre oriental et théâtre occidental », [dans :] *Idem, Le Théâtre et son double. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2004, tome 4, p. 547.

2 Artaud emploie le mot « assujettissement » pour décrire la dépendance absolue du théâtre occidental à la langue articulée. *Ibidem*, p. 546.

3 Aristote, *Poétique* (1449 b 25), J. Hardy (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2008.

Cependant, dans le théâtre dit « dédramatique »⁴ de Valère Novarina, la parole devient un geste à part entière, comme le souhaitait l'instigateur du « théâtre de la cruauté ». D'un côté, elle ne fait pas avancer le drame humain ; d'un autre côté, elle fait quelque chose, en engageant une dimension résolument pragmatique – davantage sur le plan pratique-éthique que sur le plan linguistique. Elle réalise une action concrète qui implique une réaction immédiate comme conséquence : elle appelle.

En effet, l'appel constitue une habitude langagière très récurrente chez l'auteur du *Vivier des noms*, au point que l'on pourrait rebaptiser son travail « le théâtre de l'appel ». Réalisé sous forme d'énonciation (« Faites entrer... ! ») ou de liste, il sert de passage vers la scène pour les personnages dont l'entrée est sollicitée :

L'HISTORIENNE. – Entrent L'Écouteur Oui-carde, L'Émullier du Trou Bleu, Jean Calvaire, L'Homme Plurifié, Son Mangeur, L'Omnicide, Jeanjean-bête-à-Jean, Le Préposé-Courrier, Les Femmes Décuplées, Jeanne de Louise Vide, Jean du Lui-Vide, Jérémie Bachulet, Les Enfants Spermidiens, La Femme à la Visagère, Jeanjean Pluralité, L'Un des deux petits Réparateurs Segments, Ouceps, Les Gens à la Vie Porcive, Jean du Grillage, L'Urgeur Premier, Les Gens des Basses-Gens, Les Enfants Vénénaux, L'Autrier, Le Porcinien.⁵

Or, l'appel est rarement porteur du vocatif dans l'œuvre de Novarina, et ne remplit guère la fonction phatique du langage. Sur vingt-quatre appels effectués par l'Historienne, nul ne donne lieu à une réponse tangible : personne n'entre sur scène – du moins visiblement – et viennent prendre parole quatre

4 V. Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 147. Il faudrait expliciter ici que le mot « dédramatique » qu'emploie Novarina afin de qualifier son théâtre se distingue de la notion inventée par Jean-Pierre Sarrazac, bien que ce dernier classe Novarina comme auteur du théâtre « dédramatique ». Voir J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012.

5 V. Novarina, *Le Vivier des noms*, Paris, P.O.L., 2015, p. 149.

personnes qui ne sont pourtant pas convoquées⁶. Au lieu d'ouvrir le canal de communication en (r)éveillant l'attention des récepteurs du message qui y sont déjà, ou de déclencher une réaction de leur part, les figures novariniennes utilisent l'appel pour faire venir les absents. L'appel relève, pour ainsi dire, de la prière d'apparaître adressée à une chose qui n'a pas encore de corps concret ici et maintenant, comme, le plus souvent – sans pourtant se réserver l'exclusivité –, c'est le cas du néologisme. Un tel appel se rapproche des « gestes lyriques » que recense Dominique Rabaté, dans le sens où il s'agit d'une communication inaudible, indicible et intemporelle entre le sujet aspirant et l'objet désiré, d'une pure matérialisation de la volonté du rapprochement qu'éprouve le sujet envers l'objet. On appelle ; on attend, dans l'instant de l'appel, l'apparition des choses appelées, leur réponse, de la même manière que le narrateur de *L'Animal du temps* attendant que 1 111 oiseaux viennent « se pacifier à [s]es pieds »⁷ lorsqu'il les appelle. Cette prise de corps des choses appelées motive le parler de devenir « en soi une aventure, un événement »⁸, comme le remarque

6 L'Homme de Multiporça, Le Président Plénipotentier, L'Enfant Modulaire, Jean qui Corde. Voir *Ibidem*, p. 149-150.

7 V. Novarina, *L'Animal du temps*, Paris, P.O.L., 1993, p. 56-57 ; V. Novarina, *Le Discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1987, p. 321-328.

8 « Lyrique, l'éclosion d'une parole qui n'est plus reconnue comme le moyen d'une expression, mais dont se révèle en sa plénitude le très simple pouvoir [...]. Lyrisme reste aussi le nom de notre accès à la parole, dès lors que celui-ci ne consiste pas en un simple usage instrumental du langage mais constitue en soi une aventure, un événement ». J.-M. Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 70. Dans la même lignée, Jonathan Culler notera que « [l']apostrophe [, cette figure éminemment lyrique] n'est pas la représentation d'un événement ; s'il fonctionne, il produit un événement fictif et discursif (*Apostrophe is not the representation of an event ; if it works, it produces a fictive, discursive event*) ». J. Culler, *The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction*, New York, Cornell University Press, 1981, p. 152-153. Trad. I. H. Nous soulignons.

judicieusement Jean-Michel Maulpoix. Ou encore, dans le théâtre dédramatique de Novarina où on ne trouve plus l'homme⁹, cette apparition, cette traversée des choses de la non-existence à l'existence constitue le drame par excellence, le drame comme *praxis*, l'agir.

S'il en est ainsi, cette nouvelle modalité du drame nous amène à voir, dans l'appel en tant que geste lyrique, le processus de création – dramatique – propre à Novarina. Et le manque profondément implanté dans le lyrisme, sinon la distance abyssale irréparable – car intrinsèque – entre l'appelant et l'appelé, entre celui qui écrit et celui qui s'écrit (ou qui se signifie) introduit, dans le processus créateur mais aussi dans le résultat de la création, une négativité qui se définit par « l'absence de son contraire » en ainsi sillonnant l'ombre de la conscience : l'absence du poète, maître de création qui signe son œuvre pour l'un, et l'absence de matérialité, de cohérence pour l'autre. Dans d'autres termes, dans le théâtre des paroles, l'appel hissant la performativité de la parole jusqu'à son apogée s'identifie à la voie négative qui mène vers la création : « Et un jour, [...] j'ai trouvé je ne sais plus où la phrase dont Mallarmé avait fait sa devise "La destruction fut ma Béatrice" ; j'en déduisis la mienne : "La négation fut ma Béatrice." »

9 « Le théâtre ne sert qu'à ça : franchir encore une fois la figure humaine. Au théâtre, l'homme doit être à nouveau incompréhensible, incohérent et ouvert : *un fugitif*. Tout théâtre, n'importe quel théâtre, dit : l'homme n'est pas l'homme, *l'homme ne doit plus être vu* : interdiction de le représenter. Les personnages de *La Scène*, de *L'Origine rouge*, de *L'Espace furieux*, de *L'Opérette imaginaire*, ne sont pas des hommes, mais des animaux devant nous qui émettent des signaux humains. Ils sont débarrassés de toute figuration et de tout sentiment de reconnaissance et émettent sans fin des figures humaines. [...] Le théâtre tend toujours vers le visage humain vide et annulé ; c'est un lieu où s'insoumettre à l'image humaine, un lieu où *déreprésenter*. Non une scène où contrefaire l'hominidien [...] » V. Novarina, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 27-29.

et je lus désormais mes initiales : Voie Négative »¹⁰, écrit Novarina. Il s'agit d'une voie au cours de laquelle l'écrivain s'avère entièrement exclu, et qui privilège le principe de négativité pour construire une fiction.

La disparition élocutoire du poète

Valère Novarina n'hésite pas à avouer sa nullité en tant qu'écrivain. Il dit qu'il ramasse « des miettes chutées du livre précédent, comme des copeaux ramassés sous l'établi »¹¹, qu'il « écri[t] par les oreilles »¹², en entendant la voix des mots, qu'il pratique l'écriture par épuisement dans lequel « la parole a lieu toute seule comme devant [lui], hors de [lui] », qu'il « n'[a] jamais écrit aucun de [s]es livres »¹³. Ainsi, il s'identifie, en quelque sorte, à Mallarmé exigeant la « disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots »¹⁴.

Cependant, il serait naïf de croire que l'écrivain se dépossède réellement de l'œuvre qu'il signe. Bien qu'il revendique le retrait total, Novarina reste maître de la création par son intention poétique, de la même manière que les pratiquants de *Uncreative writing* (écriture sans écriture) sont « poètes » par le choix du sujet et par la mise en forme. Novarina, quant à lui, vide le vocable de son usage ordinaire et invente tous ces plats, en calculant l'effet qu'ils peuvent provoquer chez les spectateurs :

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous mangeons de la clanque, de la drachée, des clapotons, nous mangeons du coucarin, du peillon, du petaret, du dijoir, de la cagne ; nous mangerons des poquettes, du cafuron, du nifle et de la chicote ; nous mangeons des ratatounes,

10 V. Novarina, *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 75.

11 V. Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 56.

12 V. Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 72.

13 V. Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 65.

14 S. Mallarmé, « Crise de vers », *Divagation*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2003, t. 2, p. 211.

du chicuit, de la pionne, de la cagagne, de la minge, de l'éburif ; le dimanche nous mangeons la cazeûle ; nous mangeons la coanconne, la panche, la fiarde, la patraffe, l'agoin, la corniaule ; [...].¹⁵

Pourtant, Novarina est véritablement un poète « nul ». S'il se retire entièrement du processus créateur, c'est uniquement parce que la poétique négative que constitue l'appel lyrique s'achève non pas au bout de la plume de l'écrivain, mais chez chaque spectateur qui entend la réponse des mots ici appelés.

En effet, la pléthore des néologismes – des mots familiers devenus étrangers par une légère modification aux mots inédits les plus loufoques – caractérise le théâtre de Novarina. Ici, les figures ne communiquent pas par l'exploitation des mots dont la signification est prédéfinie dans le réseau langagier. Guidées notamment par l'homéotéleute et par le polyptote, elles multiplient à l'infini – à l'instar de Diogène, Panthée, ou encore le narrateur du *Discours aux animaux*¹⁶ –, la plasticité des mots :

DIOGÈNE. – L'anthropithropopanthrope est illico divisé en deux anthropopandules : l'anthropogène et l'anthropoclaste. L'anthropotrope accuse trois grammes de misère huit à la pesée. L'omnidé ne vient pas. L'anthropophore se défait. L'homme n'est point. L'homme retombe hors des faits.¹⁷

PANTHÉE. – J'ai véviendu ; je volirui ; nous vorinsses : il abafallu que nous visîmes... Que je vinque ou que tu vévoluisses, nous visûmes peu : non-non-non, nous ne volindrûmes plus vilissuir! mais il vélinzivolu voudre ce que nous nous vilainssions qu'il vile... Lorsque nous

15 V. Novarina, *Le Repas*, Paris, P.O.L., 1996, p. 114-117.

16 « Et après l'avoir dit, j'ai récité les onze noms des jours qui sont deux par deux : merdolédécédi huit gyptiambre de ivraie, décadi huit fangier, giovilédécédi sept du deuil, uni havre de neuf, jour de dix François Pilâtre, humédi huit de semblance, martolédi second de illel, fête et lundi des vérifications vendécédri quatre de spérance et symnate, sabate cent huit de dié, mancholédi millicadrique de un. » V. Novarina, *Le Discours aux animaux*, op. cit., p. 129.

17 V. Novarina, *La Scène*, Paris, P.O.L., 2003, p. 89.

vélinssu ce que tu vinyles, nous ne sapûmes d'aucune façon ce qu'il véluvissait visiendre de ce que nous vévoulûmes : nous voluicissions fuir tout ce que l'ombre de nous-mêmes voudrassent.¹⁸

Les mots (ré)inventés ne s'éloignent pas du *ptyx* mallarméen, ce mot mystérieux que le poète a rencontré « par la magie de la rime »¹⁹, en « cédant l'initiative au mot ». Car nous pouvons deviner, sans trop nous tromper, le contenu de chaque mot à partir du signifiant concret²⁰ dont la similitude, la nécessité (on pensera notamment aux ombres grecque et latine jetées sur sa forme), mais aussi la rime et la rythmicité nous éclairent ; pourtant, la signification exacte de chaque mot échappe à tous, y compris au poète. Le sens n'est pas donné comme quelque chose d'acquis, prêt à être échangé immédiatement. Il est à apparaître, à s'ouvrir « à la croisée de la résonance et de la raison »²¹. L'apparition du sens d'un mot (ou d'une phrase), en soi, nul, cet épanouissement presque sensuel d'une notion inouïe, cette soudaine ouverture d'une perception renouvelée : voilà le drame, sinon le ressort de la création poétique à la novarinienne.

Or, bien que ce soit bien lui qui ait donné forme aux mots, il s'avère que Novarina n'a aucune autorité, voire aucune responsabilité sur leur sens perçu par des spectateurs, à savoir le drame qui se déploie, pour s'extraire d'une certaine manière du geste créateur. Afin de mieux comprendre ce détachement radical, cette « disparition élocutoire du poète », il faudrait se pencher de plus près sur le processus de perception qui chevauche celui

18 V. Novarina, *L'Origine rouge*, Paris, P.O.L., 2000, p. 191.

19 S. Mallarmé, « Lettre à Eugène Lefébure, le 3 mai 1868 », *Correspondance choisie*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998, t. 1, p. 728-729.

20 P. Durand, « "La destruction fut ma Béatrice" : Mallarmé ou l'implosion poétique », [dans :] *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1999, n° 3, p. 380.

21 V. Novarina, *Lumières du corps*, op. cit., p. 87.

de création, tenant compte, partiellement, de la triple instance d'« énonciateur », propriété du discours théâtral. Dans le théâtre dramatique, l'acteur est un passeur qui, en prononçant au nom d'un personnage une phrase écrite par l'auteur, fait un lien entre le monde réel et un monde fictif : la perception de l'acteur et du spectateur s'aligne avec celle de l'auteur, puisque les trois voient la même chose. Cependant, dans le théâtre des paroles de Valère Novarina, l'acteur se voit plutôt comme un prêtre ou comme un prophète :

LE PROPHÈTE. – [...] J'annoncerai ensuite la suite aux choses sans nom, je leur dirai leurs noms, pour qu'elles soient des choses qui ne sont plus là. Car nous ne connaissons ici-bas les noms-des-choses, que de vue ; même leur son, nous ne le percevons que pour l'avoir entendu. [...] et ainsi, iront toutes celles que j'ai nommées pour qu'elles soient, et ainsi, iront les autres que je n'ai pas encore nommées ; l'andrette, la virge, le caponucaire, l'esclifette, le dalletier, la fontanile, le bambrelet, l'ampurgiste, le souffre-vittet, le baladian, l'irnihile, la sorusie, la caloure, le nidian, l'ulfin...²²

Comme un prophète donnant son corps à la parole qui n'est pas la sienne, l'acteur déverse sur le plateau, en moyennant son corps, les mots qui ne sont pas les siens mais qu'il entend. Comme un ministre du culte accomplissant un sacerdoce, avec l'hostie et le vin dans ses mains, pour qui la transsubstantiation eucharistique est vraie d'a b o r d, il relève les mots gisant sur la page, il appelle les « choses sans noms » et attend lui-même la réponse des « choses du néant », devant et avant les spectateurs qui vont voir, eux aussi et à travers la voix de l'acteur, l'avènement des choses appelées sur la « scène à l'intérieur des oreilles »²³. La communication lyrique qui a lieu, essentiellement entre les mots (appelants) et les choses (appelées) s'extériorise, pour

22 V. Novarina, *Je suis*, Paris, P.O.L., 1991, p. 191.

23 V. Novarina, *La Lutte des morts*, [dans :] *Idem, Théâtre*, Paris, P.O.L., 1989, p. 376.

s'établir désormais entre celui qui répond et celui qui attend la réponse.

Et puisque le « vocabulaire ne fra[ie plus] avec la grammaire »²⁴, la réalité parlée des mots se matérialise et atteint différemment chaque sujet lyrique. Autrement dit, chaque spectateur entend/voit – avec l'« œil [qui] écoute »²⁵ – advenir, dans l'exaltation de l'Avant-dernier des hommes, des « drêfles » et le « cordon perpétral », un « beau reluqueton dorévitré » dont la configuration – le p l i, pour Perec, sinon le p l a t e a u, pour Deleuze et Guattari – est unique, en n'appartenant qu'à lui-même, ceci en fonction de son rapport avec la langue :

L'AVANT-DERNIER DES HOMMES. – Vingt-huit de Urne cinquante-trois drêfles, ije apparur-je à l'heure d'exulte, vindicatif nourrisson bleu. Enfant de la colère, le cordon perpétral et un beau reluqueton, dorévitré, m'aornaient visage un : ils me ralunissaient à l'heure dite à chaque minute aux yeux du jour. Où sont-ils mes ménèbres ? Ils furent mes ménèbres externes intra-inhumains en vrais membres pré-humains séparés perpétrés ; l'ensemble étant effectué en vrai parmi des choses si grosses d'avenir pour notre époque, que tout tournait autour de mon berceau en m'en offrant trois visageaux : des hébégrosses déjà très-très jaunes, des hirséigéiségeaux-doubles, et des penchenaves à mi-facelesses qui affectulavissaient sur mon boludoir un sculpté en toupet surgi du même limon que le sol abruti ; [...].²⁶

À quel point adhère-t-il au langage institutionnel ? Aime-t-il pratiquer les jeux de mots ? De quel environnement – social, culturel, régional – vient-il ? Préfère-t-il l'usage intuitif de la langue ou recourt-il plutôt au raisonnement pour saisir le monde ? Quelles langues étrangères parle-t-il ? L'ensemble des habitudes langagières qu'un spectateur a acquises jusqu'ici entrent en ligne de compte dans le processus de création du

24 V. Novarina, *Je suis*, op. cit., p. 190.

25 P. Claudel, *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946.

26 V. Novarina, *La Chair de l'homme*, Paris, P.O.L., 1995, p. 274.

sens²⁷. Novarina aime expliquer cette expérience de rencontre singulière avec le drame d'apparition en la comparant à l'hagiographie de Saint Sébastien, transpercé des flèches :

Il y a dans les litanies une infinie versatilité logique, un lancer tournoyant et quelque chose de divinatoire : c'est faire rouler beaucoup de cailloux, jaillir beaucoup de mots, jeter beaucoup de dés. Personne n'est percé de la même flèche en même temps. À chaque représentation, j'observe cette balistique du langage, ces percées que font, ça et là, les mots dans la chair des spectateurs. Le patron des spectateurs, s'il y en avait un, ce devrait être saint Sébastien...²⁸

Chacun est touché, percé de manière tout à fait personnelle par les mots lancés comme des pierres. Et par un seul mot introduit, le système régissant le monde s'avère ébranlé à jamais. Pour le dire autrement, ce mot ouvre un autre monde, entier, qui coexiste sur la scène matérielle dans l'immédiat, comme un « au-delà spatial » vu autrement :

Transcendance par saut. Déchirement tout d'un coup. Transcendance à l'arraché. L'au-delà ne se trouve pas forcément *après*. Il y a un au-delà spatial, un double monde dans l'instant. Dans l'épreuve du toucher des sens, il y a une *outrevue*, une traversée, un départ. Les sens – et d'abord surtout le tout premier des sens : le toucher – nous donnent aussi la sensation de l'intangible.²⁹

Ce monde *parlé* se différencie du monde habituel, s'agissant d'un monde où les « trois visages » obtiennent désormais une réalité parolesque à sa guise, d'un monde qui ne partage plus avec le monde universel les grilles que dessinent l'axe paradigmatique

27 C'est sur ce point-là que l'expérience théâtrale personnelle des spectateurs de Novarina s'écarte de la théorie de la réception. La disparition de l'auteur du point de vue herméneutique concerne la question d'interprétation, à savoir l'accès aux réseaux de signification préalablement structurés. Quant au contact avec les mots novariens, on parle plus de la genèse du sens.

28 V. Novarina, *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009, p. 65.

29 V. Novarina, *Lumières du corps*, *op. cit.*, p. 53.

et l'axe syntagmatique. Cet aut'monde, souvent évoqué comme l'Umonde ou comme l'antimonde dans la bouche des personnages novariniens, se déployant une fois appelé, chaque spectateur se trouve, tout seul, devant la parole, comme si on se trouvait devant un paysage. D'où le titre d'un entretien de Novarina avec Olivier Dubouclez : *Le Paysage parlé*.

L'appel est certes un processus créateur qui marque le travail novarinien. Cependant, dans ce processus, personne, à l'instar de l'écrivain, ne s'érige en véritable poète, maître de la création. Fonctionne seule la communication lyrique permanente engageant l'écrivain, l'acteur et le spectateur, tous à titre d'un appelant. Dans ce contexte, l'écrivain n'est que celui qui entend l'existence physique des mots de la même manière que Mallarmé entendant l'appel du ptyx, celui qui appelle les mots *avant* tout le monde, qui entend leur réponse *avant* tout le monde.

Fiction et négativité

La création littéraire consiste, avant tout, à créer une fiction³⁰ : le *muthos* est à la fois l'acte d'élaborer une fiction (« mise en intrigue ») et le lieu d'accueil pour la fiction (en tant que produit). Or, chez Novarina, on ne trouve guère de *muthos* : parmi ses œuvres, seuls *L'Atelier volant* et *L'Opérette imaginaire*, ou encore *L'inquiétude* sont dotés de ce qu'on pourrait appeler un

30 Les études récentes sur le sujet lyrique démontrent que la poésie lyrique n'y fait pas exception. Voir notamment L. Jenny, « Fictions du Moi et figurations du Moi », [dans :] D. Rabaté (*dir.*), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 99-111 ; A. Rodriguez, « Fiction, figuration et diction en poésie lyrique : énonciation et pragmatique dans la théorie française contemporaine », [dans :] E. Bricco (*dir.*), *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008)*, Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2012, p. 143-159.

récit. Rappelons que son théâtre est qualifié de « dé-dramatique », étant entièrement dépourvu d'élément constitutif principal du *muthos*, à savoir le *praxis* humain conduit du début à la fin avec cohérence. Bien que la dédramatisation entraîne nécessairement la disparition de la fiction, l'appel motivé par la force lyrique réintroduit une fiction dans le théâtre de Novarina. La fiction en question ne se présente, cependant, pas sous forme de récit. Ici, l'apparition des choses appelées, cette fantaisie verbale – fantaisie fidèle à son étymologie, φαντασία³¹ – constitue en soi une fiction. Lorsque l'autre monde s'ouvre à l'envers de la langue, cette intrusion, ce surgissement d'un monde quelque peu surnaturel ébranle la stabilité du monde concret que l'on perçoit à travers les réseaux langagiers considérés comme étant immuables, en y introduisant une « rupture [agressive] de la cohérence universelle »³². La vision complètement renouvelée du monde ouvert sur une autre réalité, vision d'« un monde qui n'existe qu'au travers de son verbe »³³ constitue la fiction « à la novarinienne », fiction dans les mots, à proprement parler.

Cette fiction inaugurée par l'appel et dans l'appel se caractérise par les qualités foncièrement négatives : immatérielle, elle est informelle, intemporelle. En général, une fiction littéraire développe une image mentale visuelle concrète, collective : en additionnant et en synthétisant les images sémantiques que projette

31 Le mot grec φαντασία a un lien direct avec φαίνομαι « venir à la lumière, apparaître » et avec φαντάζομαι « devenir visible, apparaître, se montrer ». Il semble que « ce n'est pas d'abord vers les images mentales visuelles, "pictoriales", que nous sommes renvoyés [lorsque nous parlons de la "fantaisie" dans un contexte grec], mais bien plutôt vers ce qui relève de l'apparition, du devenir apparent, de la présentation d'une entité extérieure ainsi mise en lumière ». B. Cassin (*dir.*), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil/le Robert, 2019, p. 931.

32 R. Caillois, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, t. 1, p. 9.
33 J.-M. Maulpoix, *Du lyrisme*, *op. cit.*, p. 70.

chaque mot employé, on arrive tous à voir – avec les yeux mentaux –, une scène plus ou moins identique. Au contraire, la fiction déclenchée par la fantaisie verbale n'a pas de corps saisissable, puisqu'elle concerne plutôt notre rapport avec la langue, sinon le rapport qu'on entretient avec le monde à travers la langue. « Si nous avons les mots sans les idées, aurions-nous la force de parler ? »³⁴ se demande l'Homme de Trou Bohu. Autrement dit, comment donner forme aux choses qui existent à l'extérieur de notre perception, l'extérieur de notre langue étant l'extérieur de notre monde³⁵ ? Dans la fiction novarinienne s'effondre la tradition épistémologique qui nous est familière.

« La pensée m'en venait parfois sans mots, le souffle m'en venait sans instrument pour parler. Je retenais mon souffle pour voir si j'écoutais, et je pensais à tout jusqu'à une joie sans voir »³⁶, dit Jean Singulier. L'émerveillement euphorique, ou encore la dilatation vertigineuse dont témoignent les spectateurs novariniens viennent essentiellement de cette rencontre dans l'obscurité avec la pensée informe, sans intermédiaire des « mots inutiles et qui prétendent tout éclaircir en vain »³⁷. Et la fiction, cette pensée en perpétuel état de naissance, restant foncièrement irréprésentable, ni au moyen d'image visuelle, ni au moyen des mots, la joie de « voir » la forêt pousser dans le monde tissé en parole vient frapper chaque spectateur sans même qu'il la voie réellement :

L'AVANT-DERNIER DES HOMMES. – Langues du monde allant bientôt venir parler, cessez de nommer! langues vélitères, langues loupatives, langues ruptées, langues onomées, langues longilives, langue

34 V. Novarina, *Le Drame de la vie*, Paris, P.O.L., 1984, p. 170.

35 « 5.6. *Les frontières de mon langage* sont les frontières de mon monde », L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, G.-G. Granger (trad.), Paris, Gallimard, 1993, p. 93.

36 V. Novarina, *Je suis*, *op. cit.*, p. 202.

37 *Ibidem*, p. 214.

du monde tombé ici en véltivés, fuis et dis-moi les nombres des arbres maintenus dans les bois par la parole, que je voie à leur écoute si leurs restes sont d'ici ou s'ils sont le pommier, oui, s'ils sont, l'yeuse, s'ils sont l'aubière, s'ils sont la surgiette, oui, l'aulne et la verne et le poirier-pommier, le poëlier, le fayard. Dites à cette nombreuse forêt maintenant de pousser ici, subitement et sans moi.

*Il parle à quelque chose qui disparaît et apparaît. La forêt pousse.*³⁸

De plus, la qualité informelle constitue une condition nécessaire et suffisante avec l'individualité qui marque le processus créateur dans le théâtre de Valère Novarina. Puisqu'il n'y a pas de forme prédéfinie d'un éventuel « référent » tenue pour universelle, donc absolue, chaque spectateur fait l'expérience d'une fiction dont la morphologie et les paramètres lui sont propres ; et puisque le nombre de fictions potentielles se multiplie à l'infini sans qu'il y ait le partage entre elles, la possibilité de fixer une forme générale s'estompe à jamais.

La deuxième qualité négative de la fiction novarinienne touche à son rapport avec le temps. Dépourvue de dimension temporelle, elle ne se développe pas dans le temps, et n'a pas de durée non plus ; mais elle « porte tout au présent d'apparition »³⁹. Même l'attente qui se creuse entre l'appel du sujet lyrique et la réponse de l'objet désiré, ce seul porteur possible du temps dans le théâtre des paroles sans récit – en tant que « gardien du temps »⁴⁰ –, ne tient pas d'une attente temporelle. Il s'agit plutôt d'une attente d'ordre cognitif, soulignée par le jeu de force entre le visible et l'invisible – ou encore, entre l'existence et la non-existence. Car, avec la parole novarinienne dont la performativité est particulièrement réhaussée, quelque chose se réalise nécessairement dans et à travers le dire, de manière immanente pour boucler en ce geste l'actualité et la potentialité, la puissance et l'achèvement :

38 V. Novarina, *La Chair de l'homme*, op. cit., p. 264.

39 V. Novarina, *Observez les logaèdres !*, Paris, P.O.L., 2014, p. 21.

40 P. Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985, t. 3, p. 349.

LES AMOUREUX PARLANTS. – Nous ne saisissons le monde qu'en paroles. Écoutez : l'instant de la création où ce grand monde tout simple est apparu, cet instant dure chaque instant. Nous ne saisissons pas l'instant de nos mains : nous attendons l'apparition du monde. En parlant, nous saisissons que le monde nous apparaît.⁴¹

En quelque sorte, la fiction du « théâtre à l'intérieur des mots »⁴² reste effective uniquement dans l'acte même d'appeler qu'exécute la parole pour n'avoir que l'instant comme condition temporelle.

D'où une didascalie de *Vous qui habitez le temps*, une des premières pièces de Novarina, qui s'appliquera désormais à toutes ses œuvres où on procède par l'appel : « La scène se joue au présent d'apparition »⁴³. Il ne s'agit pas ici d'un présent relatif, placé sur le fil du temps, à la lisière entre le futur et le passé, mais d'un présent qui, en ouvrant le temps, s'achève sur lui-même, de la même manière que le Verbe divin situant-situé hors du temps⁴⁴ : « Le commencement du temps doit s'arrêter – à moins qu'il s'ouvre maintenant sur son dénouement »⁴⁵, prie le personnage-actrice Roséliane Goldstein. Entier, ce présent de la fiction novarinienne se renouvelle à chaque appel, à chaque apparition, pour s'avérer incapable de donner l'ampleur nécessaire à la fiction projetée. C'est sans doute pour cette raison que les personnages novariniens multiplient sans cesse la parole, afin d'habiter le temps : « J'ouvrais un

41 V. Novarina, *Je suis*, op. cit., p. 186-187.

42 V. Novarina, *Pendant la matière*, op. cit., p. 66-67.

43 V. Novarina, *Vous qui habitez le temps*, P.O.L., 1989, p. 13.

44 André de Muralt interprète que l'essence du Verbe divin est, chez Aristote, le « mouvement non mû, non temporel ou plutôt éternel (*aïdion*), *enrgeia* substantielle (Λ, 1072a 25-26), acte d'immobilité (*energeia akinésias*, *Éthique à Nicomaque*, 1154 b 27) ». Aristote, *Les Métaphysiques*, traduction analytique des livres Γ, Z, Θ, I et Λ, A. de Muralt (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 245. Thomas d'Aquin reprend l'idée d'Aristote, afin de prouver l'acte pur comme essence de Dieu. Voir T. d'Aquin, *Somme théologique*, Q9, Q10, Q13, A11.

45 V. Novarina, *Je suis*, op. cit., p. 230.

temps qui n'avait plus de sens ; je me maintenais en parlant ; [...] »⁴⁶, déclare Jean Singulier, pour toutes les figures verbales. C'est aussi pourquoi il n'y a que l'« impression » d'avoir compris tout ce qui est dit pendant la représentation, mais jamais la véritable compréhension en intégrité. Si la fiction est une émanation spontanée du sens, à aucun moyen, on ne peut faire perdurer le contact simultané avec la fantaisie verbale, ni figer le sens sans corps valide momentanément dans un contexte précis.

En guise de fiction, seule la possibilité de compréhension effleure la fine frontière entre la conscience et l'inconscient. Le sens insaisissable que l'on ne peut jamais s'approprier apparaît dans sa propre disparition, de la même manière que les feux d'artifice, dans lesquels Adorno trouve une ultime forme d'art : « Ernest Schoen a jadis parlé de la noblesse inégalable du feu d'artifice comme du seul art qui ne veuille pas de la durée mais désire, au contraire, ne briller qu'un instant puis se perdre en fumée. [...] Si l'art se débarrassait de l'illusion de la durée, s'il intégrait son caractère éphémère par sympathie pour le vivant éphémère, il honorerait une conception de la vérité qui ne considère pas celle-ci comme abstraitement durable mais prend conscience de son noyau temporel »⁴⁷. Ainsi, la fiction « à la novarinienne » qui se construit toute seule, en bannissant de sa genèse tout travail artistique, rejoint légitimement le domaine de l'art par sa propre négativité.

Le plateau du théâtre des paroles reste, le plus souvent, presque vierge. Seuls quelques décors servent de repères de l'espace scénique et rendent visible la tension inhérente à la langue théâtrale de Valère Novarina. Une voix y surgit en déchirant le vide. Par l'appel, il

46 *Ibidem*, p. 29-30.

47 T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, M. Jimenez, E. Kaufholz (trad.), Paris, Klincksieck, 1989, p. 49.

ouvre et définit l'espace dramatique qui sera bientôt rempli des objets parlés ainsi que des figures verbales :

UNE VOIX. – Espace ?

UNE AUTRE. – Oui ?

LA TROISIÈME. – Viens par ici... !

UNE QUATRIÈME. – Temps ?

UNE AUTRE. – Oui.

LA DERNIÈRE. – Attends-nous...!⁴⁸

VOIX DE L'INFIRMIER TUBAN. – [...] L'action a lieu dans un Stade d'Action. L'action a lieu dans un mélodoame de cent mètres sur cent mètres sur cent mètres sur cent mètres sur cent mètres sur cent mètres sur cent mètres sur cent mètres sur cent mètres sur cent mètres.⁴⁹

Parasitant l'espace scénique – sans y être identifié –, cet espace dramatique développe une vue négative, semblable à une image échographique. Au moyen du son, à savoir la matière sonore du mot appelant, on quitte le monde matériel visible à l'œil nu pour aller voir l'invisible, caché derrière la matière, derrière la langue : l'invisible devient visible.

Dans une célèbre lettre adressée à Henri Cazalis, Mallarmé fait part de la rencontre avec le Néant, rencontre qui causera le bouleversement total de sa poétique : « Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. *Oui, je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les

48 V. Novarina, *L'Animal imaginaire*, Paris, P.O.L., 2019, p. 9-10.

49 V. Novarina, *Le Drame de la vie*, *op. cit.*, p. 11.

divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! »⁵⁰ Devant la découverte accablante du Néant, qui lui est à la fois source de désespoir et celle d'élan poétique, le poète choisit un quasi-mutisme : il s'adonne à la recherche d'une « notion pure » – « Je dis : une fleur ! »⁵¹ – et privilège l'implosion poétique, en « condensant [dans chaque poème] une énergie de rupture prête à se libérer »⁵².

Il semble que Novarina soit amené à la découverte du même Néant que celui de Mallarmé : pour lui aussi, l'homme n'est qu'une argile, mais cette argile est glorieuse, ayant la parole, vecteur de la création⁵³. Cependant, si devant le Néant découvert il choisit, contrairement à Mallarmé, de faire proliférer les mots sur le plateau, c'est parce que son désespoir va un peu plus loin, alimenté par le souci de la langue « fasciste »⁵⁴ que partageaient des penseurs des années 70 : les « vaines formes de la matière » sont sublimes puisqu'elles ont pu « invent[er] Dieu et [l]'âme », mais à partir de cette même parole, elles ont inventé également une prison pour elles et s'y enferment ; s'étouffent dans l'image morte, fixe de l'homme que le discours sur l'homme reproduit sans cesse. Il décide, donc, de vider les mots des idées préconçues, de leur rendre la spontanéité, la liberté originelle.

Autrement dit, la pléthore de la parole est une matérialisation de la volonté de Novarina d'épuiser

50 S. Mallarmé, « Lettre à Henri Cazalis, le 28 avril 1866 », *Correspondance choisie, op. cit.*, p. 696.

51 S. Mallarmé, « Crise de vers », *Divagation, op. cit.*, p. 212.

52 P. Durand, « "La destruction fut ma Béatrice" : Mallarmé ou l'implosion poétique », *op. cit.*, p. 380-381.

53 V. Novarina, *La Chair de l'homme, op. cit.*, p. 318-322.

54 R. Barthes, « Leçon (1978) », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 1995, t. 3, p. 803.

toutes les possibilités, d'aller jusqu'au point où tout rebrousse le chemin. L'enchaînement des néologismes renvoyant à l'humanité attaque, certes, les limites du monde concret en multipliant *ad infinitum* la possibilité du monde parlé :

L'HISTORIENNE. – [...] Voici la liste des Gens qui entrent par générations : omiens, omnidiens, uniens, ulimiens, uliminiens, olimilitudiens, olimitudiens, unaniens, unaniniens, ulimitudiens, uriens, ulaliens, omniaques, unimunitudiens, ulaliens, onaniniens, ulmilitudiens, umaniniens, ulidimitudiens, oniniens, unanicriens.⁵⁵

Mais la litanie est avant tout un procédé négatif qui consiste à vider entièrement les mots de leur contenu, notamment des contraintes sémantiques, grammaticales et sociales, au moyen du langage en ainsi « faisant sauter la [même] machine » :

RACHEL. – Le langage est un outil immonde dont tous les hommes jusque-là ne se sont que trop servis : rentrons-le dans sa boîte muette.
DIOGÈNE. – Donnez-moi du langage et je vais faire sauter la machine!
TRINITÉ. – Je vais vivre la passion de la parole : je vais me clouer au mot bois ; m'y fixer par le mot clou ; perdre le mot sang par ma bouche juste au moment où c'est elle qui le prononce.⁵⁶

Dans la litanie s'emballent les mots, en panne : ils ne désignent plus rien. Cependant, nous pouvons les comprendre – la fiction nous apparaît –, presque musicalement, par la mélodie et par la rythmicité de leur matière sonore, par le dynamisme qui les régit. En retrouvant ainsi son état original après être allée jusqu'au bout, la langue peut désormais signifier⁵⁷

55 V. Novarina, *Le Vivier des noms*, op. cit., p. 14.

56 V. Novarina, *La Scène*, op. cit., p. 119-120.

57 Bien que Novarina se réfère plutôt à la kénose en ce qui concerne le dépouillement de la langue, il serait intéressant de remarquer la ressemblance de ce « vidange des sens préétablis » avec le principe de négation simultanée, voie par laquelle on arrive à la Vérité dans le Bouddhisme : « Ces poussières, le *Tathāgata* dit que ce ne sont pas des *poussières*, elles sont appelées *poussières* ; ce que le *Tathāgata*

sans être prisonnière de l'exigence de « signifier » : signifier devient un pur « événement », une poésie, de la même manière qu'une fleur qui éclot. La langue dépouillée de sens n'est plus un outil de communication au service de la communauté, voire de l'Institution, mais la « matière spirituelle du corps humain »⁵⁸, si on reprend une expression de Novarina.

Si Valère Novarina recourt à la langue afin de vider la langue, ce serait sans doute parce que « le langage humain est [un huis-clos, comme le dit Barthes,] sans extérieur »⁵⁹. En quelque sorte, par la manipulation morphologique, il surexploite le mécanisme sémantique et les règles grammaticales pour exposer à la vue le « faire » de la parole, jusqu'à ce qu'on accède à un pouvoir fondamental mais presque autodestructeur de la langue d'anéantir le monde entier et de le rebâtir dans le parler:

Le langage peut tout pulvériser. Ou faire sauter l'artificier. Écrire donne parfois l'impression de manier l'explosif... Celui qui écrit agit par creusement, excavation, *évidement*, ouverture d'autres galeries,

appelle le monde, ce n'est pas le *monde*, il le nomme le *monde*. » *Le Sūtra du Diamant, commenté par Hsing Yun*, L. Binh Tran, C. Merny (trad.), L.A., Buddha's Light Publishing, 2011, p. 224. Pour faire court, il s'agit d'un processus par lequel on élimine, par la négation simultanée, l'« attachement » à une chose désignée par le mot afin de pouvoir signifier sans que le langage défigure l'essence du monde.

58 V. Novarina, *Lumières du corps*, *op. cit.*, p. 165.

59 « Dans la langue, donc, servilité et pouvoir se confondent inéluctablement. Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage. Malheureusement, le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos. On ne peut en sortir qu'au prix de l'impossible : [...]. Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : *littérature*. » R. Barthes, « Leçon (1978) », *op. cit.*, p. 804.

construction d'un édifice reposant sur un mot fantôme. Apparaît une architecture négative. Des pages entières sont étayées sur un verbe absent, reposent sur une clé de voûte pas là. Notre langue est mise en déséquilibre. Elle est déstabilisée et il faut parfois chuter avec elle.⁶⁰

Cette « architecture négative » qui se révèle, c'est sans doute le seul « extérieur du langage humain » que l'on peut atteindre. Par l'appel, les « personnes » novariniennes nous invitent à les rejoindre dans cet autre réel, ce surréel immatériel dont le seul crédit est les mots : « Convoquons le réel, et allons-nous-en »⁶¹.

60 V. Novarina, *Lumières du corps*, *op. cit.*, p. 35-36.

61 V. Novarina, *Je suis*, *op. cit.*, p. 217.

bibliographie

- Adorno T. W. , *Théorie esthétique*, M. Jimenez, E. Kauffholz (trad.), Paris, Klincksieck, 1989.
- Aristote, *Poétique*, J. Hardy (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- Aristote, *Les Métaphysiques, traduction analytique des livres Γ, Z, Θ, I et Λ*, A. de Muralt (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- Artaud A., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2004.
- Barthes R., « Leçon (1978) », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 1995, t. 3, p. 801-814.
- Bricco E. (dir.), *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008)*, Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2012.
- Caillou R., *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, t. 1.
- Cassin B. (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil/le Robert, 2019.
- Claudel P., *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946.
- Culler J., *The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction*, New York, Cornell University Press, 1981.
- Durand P., « "La destruction fut ma Béatrice" : Mallarmé ou l'implosion poétique », [dans :] *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1999, n° 3, p. 373-389.
- Goldsmith K., *Uncreative writing*, New York, Columbia University Press, 2011.
- Mallarmé S., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998, t. 1.
- Mallarmé S., *Divagation*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2003, t. 2.
- Maulpoix J.-M., *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.
- Novarina V., *Le Drame de la vie*, Paris, P.O.L., 1984.
- Novarina V., *Le Discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1987.
- Novarina V., *Théâtre*, Paris, P.O.L., 1989.
- Novarina V., *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989.
- Novarina V., *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L., 1989.
- Novarina V., *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991.
- Novarina V., *Je suis*, Paris, P.O.L., 1991.
- Novarina V., *L'Animal du temps*, Paris, P.O.L., 1993.
- Novarina V., *La Chair de l'homme*, Paris, P.O.L., 1995.
- Novarina V., *Le Repas*, Paris, P.O.L., 1996.
- Novarina V., *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999.
- Novarina V., *L'Origine rouge*, Paris, P.O.L., 2000.

- Novarina V., *La Scène*, Paris, P.O.L., 2003.
- Novarina V., *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006.
- Novarina V., *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009.
- Novarina V., *Observez les logaèdres !*, Paris, P.O.L., 2014.
- Novarina V., *Le Vivier des noms*, Paris, P.O.L., 2015.
- Novarina V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017.
- Novarina V., *L'Animal imaginaire*, Paris, P.O.L., 2019.
- Parisse L., *La parole trouée*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2008.
- Rabaté D. (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- Ricœur P., *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985, t. 3.
- Sarrazac J.-P., *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012.
- Le Sūtra du Diamant, commenté par Hsing Yun*, L. Binh Tran, C. Merny (trad.), L.A., Buddha's Light Publishing, 2011.
- Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, A.-M. Roguet (trad.), A. Raulin (dir.), Paris, Les Éditions du Cerf, 1990, t. 1.
- Wittgenstein L., *Tractatus Logico-philosophicus*, G.-G. Granger (trad.), Paris, Gallimard, 1993.

abstract

Negative Path, Negative View: Valère Novarina's Theatre of Appeal

In Novarina's work, the word establishes a "lyrical gesture" : it *calls*. Since the appearance of what is called constitutes the drama itself, we can consider the lyricism as communication between the subject and the object as the process of creation. This creative gesture is doubly negative. First of all, the writer does not exist anymore in the creation process accomplished with the spectators. Secondly, Novarinian fiction is defined by its negative qualities : informal and timeless, it develops a negative view that opens behind the language.

keywords



Valère Novarina, calling theater, lyrism, abstention, incompetence

mots-clés

Valère Novarina, théâtre de l'appel, lyrisme, abstention, nullité

inhye hong

Inhye Hong est docteure en littérature française. Elle a récemment soutenu sa thèse intitulée *La catharsis par la parole dans l'œuvre de Valère Novarina* (Université Paris-Sorbonne). Auteur de plusieurs articles, elle s'intéresse à la question de l'expérience théâtrale des spectateurs dans le théâtre du XXI^e siècle, et plus généralement, de l'expérience littéraire dans l'écriture contemporaine.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 23.05.2022 Accepted : 30.11.2022 Published : 31.03.2023	ÉTUDES	ASJC 1208
		
ORCID : 0000-0001-7400-3237		
I. Hong, « Voie négative, vue négative : Le théâtre de l'appel de Valère Novarina », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 33, pp. 43-67. DOI : 10.4467/23538953CE.23.002.17564		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		

SERGI CASTELLA-MARTINEZ

Université Pompeu Fabra

La purification ardente et l'échec. Antonin Artaud lu par Josep Palau i Fabre¹

La vie et la pensée d'Antonin Artaud ont fait l'objet d'études minutieuses tout en alimentant la spéculation théorique et créative dans l'univers même du théâtre et en dehors de celui-ci. En 1959, Maurice Blanchot déclarait qu'Antonin Artaud écrivait à partir d'un « vide actif », et que sa pratique créative consistait à abandonner progressivement l'espoir de pouvoir correspondre, dans l'expression artistique, à la juste plénitude de son intérieur. Il s'agirait d'un désaccord entre la « facilité profonde » et l'impuissance de l'extériorisation, ce qui poussa Blanchot à considérer que la souffrance extrême pouvait offrir un nouvel espace à la pensée et lui ressembler effectivement : « Ici, parle une douleur qui refuse toute profondeur, toute illusion et tout espoir, mais qui, dans ce refus, offre à la pensée " l'éther d'un nouvel espace " »². C'est un espace résolument négatif, dont la seule possibilité est de devenir expression (et, avec Rilke, « sauvegarde ») de « sa pensée en tant qu'elle est perdue »³.

L'interprétation et le diagnostic de cet « abandon de la pensée » ou « dispersion de l'esprit » ont fait l'objet de recherches et de controverses depuis des décennies⁴.

1 Ce travail a été possible grâce au soutien de la « Formation des enseignants universitaires » du ministère de l'Éducation du gouvernement espagnol et à une aide « PlaClik 2021 » à l'innovation dans l'enseignement accordée par le *Center for Learning, Innovation and Knowledge* de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone).

2 M. Blanchot, « La question littéraire », [dans :] *Idem, Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 58.

3 *Ibidem*, p. 51-52.

4 H. Thomas, « La Parole abandonnée (Entretien, par Patrick Reumaux) », [dans :] Marc de Smedt (dir.), *Artaud : L'homme et son message*, Paris, Le Nouveau Planète, 1971, p. 121.

Jacques Derrida reprocha à Blanchot de ne pas avoir exploré l'évidence affirmative de la pratique artistique d'Artaud et d'en avoir fait un *cas* pour sa propre conception de la littérature. Pour Derrida, l'aventure artaudienne est préalable à la séparation entre la vie et l'art ; c'est « la protestation *elle-même* contre l'exemplification *elle-même* », et il ajoute : « Le critique et le médecin seraient ici sans ressource devant une existence refusant de signifier, devant un art qui s'est voulu sans œuvre, devant un langage qui s'est voulu sans trace »⁵. Les cris déchirants d'Artaud sont, plutôt que la négation d'une antinomie, affirmation de l'impossibilité de répéter qui détruit la répétition, la stabilité et la dialectique qui fonde tout discours. La glossopoièse, ni imitative ni créatrice de sens discursif, « nous reconduit au bord du moment où le mot n'est pas encore né, quand l'articulation n'est déjà plus le cri mais n'est pas encore le discours, quand la répétition est presque impossible, et avec elle la langue en général »⁶.

Artaud est l'un des principaux artistes permettant de comprendre le cheminement d'une longue tradition occidentale qui, ni circonscrite à la modernité, ni cantonnée à la dramaturgie ou à la philosophie, a mis l'accent sur l'insuffisance de la logique discursive et exploré la cohérence de la déraison. Merleau-Ponty, contemporain d'Artaud, contribua à partir de la phénoménologie à la dissociation entre « langage » et « schéma cognoscitif entre le sujet et l'objet », en prenant en considération des phénomènes tels que la parole automatique et le balbutiement en tant que formes linguistiques non discursives ni objectivatrices⁷. La voie alogique d'Ar-

5 J. Derrida, « La parole soufflée », [dans :] *Idem, L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 261.

6 J. Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », [dans :] *Idem, L'Écriture et la différence, op. cit.*, p. 352.

7 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF – Gallimard, 1945, p. 206-212.

taud a marqué d'autres créateurs contemporains, dans l'œuvre desquels nous trouvons une répétition, c'est-à-dire conservation et variation, des principes révéulsifs du « Théâtre de la cruauté ». Nous nous proposons d'offrir une voie d'interprétation poétique du metteur-en-scène qui décrive les caractéristiques de son influence à partir de la tradition de l'esthétique négative contemporaine⁸.

Artaud se propose de détruire toutes les conventions et les idées liées au théâtre occidental, tout en défendant l'idée d'un langage propre aux arts de la scène qui arrive jusqu'à nous, sous forme de liturgie et de convention, dans la pratique et la théorie de la *performance*⁹, négation du logocentrisme et affirmation de la confiance dans les possibilités communicatives corporelles et extra-discursives. La radicalité des énoncés d'Artaud et leur difficile et infructueux passage à la scène nous encouragent à examiner sa position du point de vue de l'échec de son projet.

Dans cet article, nous analysons son œuvre à partir de l'interprétation de Josep Palau i Fabre (1913-2008), poète et essayiste catalan qui, fasciné par les idées du « Théâtre de la cruauté », donna un sens éminemment négatif à l'aventure artaudienne. Comme le soulignait Jordi Coca en associant les deux propositions scéniques, « Palau est convaincu que la voie personnelle empruntée par Artaud est une impasse »¹⁰.

8 Cf. A. Vega, « "Esthétique apophasique". Critique de la visibilité et herméneutique du sacré dans l'art contemporain », [dans :] L. Parisse (dir.), *Le discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 179-190.

9 Cf. E. Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, M. Arjomand (trad.), Londres – New York, Routledge, 2014.

10 J. Coca, « L'influence d'Antonin Artaud dans le théâtre de Josep Palau i Fabre », R. Ripoll (trad.), [dans :] A. Milon et R. Ripoll (dir.), *Artaud : Autour de Suppôts et supplications*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2013, p. 119-128, <https://books.openedition.org/pupo/7948?lang=fr>, § 5.

En premier lieu, le regard que Palau pose sur Artaud a l'intérêt de constituer un exemple d'appropriation et de réception créative : son interprétation est concordante et elle dépend de sa propre vision de la création poétique, telle qu'il la transpose dans les *Poemes de l'Alquimista* (*Poèmes de l'Alchimiste*). Ricard Ripoll indique, en ce sens, que pour Palau « le théâtre de la cruauté, c'est de la poésie. Artaud ne fait que de la poésie ; il secoue les mots et le poème comme le fit Rimbaud dans les *Illuminations* ou Lautréamont dans les *Chants de Maldoror* »¹¹.

En second lieu, son appropriation poétique souligne les éléments négatifs de la pensée d'Artaud tels qu'on les trouve dans son œuvre, c'est-à-dire, selon Didi-Huberman, dans leur capacité d'ouverture heuristique¹². Nous examinerons surtout la réflexion poétique issue de l'image alchimique de la création théâtrale, que Palau utilise pour articuler une pratique créative destinée à la destruction de la personnalité. Ainsi le poète donne-t-il également sens à la considération de chaque poème ou de chaque œuvre en tant qu'expérimentation ratée, qui n'est pas particulièrement redevable des idées ou des pratiques propres à « l'absurde », mais plus proche de la pensée d'Halberstam, pour qui l'échec peut offrir des opportunités de création alternatives à partir de la négativité¹³.

11 R. Ripoll, « Josep Palau i Fabre i Antonin Artaud », [dans :] M. Guerrero (dir.), *Actes del Simposi Internacional Josep Palau i Fabre. L'Alquimista. Institut français, 9-XI-2017, Institut d'Estudis Catalans, 2-III-2018, Fundació Palau, 3-III-2018*, Barcelone – Caldes d'Estrac, Generalitat de Catalunya – Institució de les Lletres Catalanes, 2018, p. 244.

12 G. Didi-Huberman, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de minuit, 2000, p. 243 : « les artistes font ses œuvres dans un ordre de réalité plastique, de travail formel, qui doit être interprété pour ce qu'il donne. C'est-à-dire qui doit être compris dans sa capacité d'ouverture heuristique, et non dans la réduction axiomatique de ses propres " programmes " ».

13 J. Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.

Les projets d'Artaud et de Palau

Le 14 juillet 1932, Antonin Artaud publia un article intitulé « Le théâtre que je vais fonder » dans *Paris-Soir*. Une certaine douleur parcourt ce texte qui contient et verbalise par ailleurs les espoirs déposés par son auteur dans le renouvellement absolu de l'art dramatique : « J'ai un projet de théâtre que je compte réaliser avec l'appui de la N. R. F. Celle-ci m'ouvre ses pages pour me permettre de définir l'orientation de ce théâtre, objectivement et du point de vue idéologique »¹⁴. Il semble inévitable d'associer la souffrance psychosomatique d'Artaud à chacune de ses formulations écrites, mais il faut également considérer que, en écrivant l'article bref qui annonce et précède le *Premier Manifeste du Théâtre de la Cruauté*, l'auteur éprouve le besoin d'expliquer ses déclarations parues en juin dans *L'Intransigeant*, par lesquelles il semblait s'attribuer la direction d'un théâtre fondé par la *Nouvelle Revue Française*¹⁵.

Artaud expliquait le malentendu à Jean Paulhan, et ses paroles confirment non seulement son ennui, mais aussi la dimension personnelle de son projet : « Quant au titre de Théâtre de la N.R.F., j'ai insisté sur le fait que vous me donniez le droit de me servir du titre mais qu'il s'agissait d'un théâtre patronné par la N. R. F. »¹⁶. Le malentendu illustre la fragilité de la position d'Artaud sur la scène culturelle parisienne, après l'expérience du « Théâtre Alfred Jarry » et la nécessité impérieuse d'être parrainé par les élites culturelles. C'est pourquoi

14 A. Artaud, « Le théâtre que je vais fonder », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, tome 5, p. 35. Dorénavant pour citer les tomes des *Œuvres complètes*, nous indiquerons seulement le tome et l'année de publication, en plus du numéro de la page citée.

15 H. Philippon, « Le théâtre de la N. R. F. », [dans :] A. Artaud, *Œuvres complètes*, *op. cit.* p. 297-298.

16 A. Artaud, « à Jean Paulhan : 25.VI.1932 », [dans :] A. Artaud, *Œuvres complètes*, *op. cit.* p. 91.

il renvoie sa lettre à André Gide, au mois d'août, pris entre la volonté de conciliation et le désespoir, à cause de la réticence de ce dernier à proclamer sa pleine adhésion au projet d'Artaud, sachant qu'il avait refusé de signer le *Manifeste*¹⁷ que son auteur publia finalement dans la *N. R. F.* le 1^{er} octobre 1932.

L'article d'Artaud nous intéresse en ce qu'il développe les images et la forme de son projet brièvement et avec clarté, malgré la pression interne ou externe qu'il pourrait subir et sans recourir aux termes « cruauté », « alchimie » ou « double » qui le rendront célèbre :

Pour moi, la question qui se pose est de permettre au théâtre de retrouver son vrai langage, langage spatial, langage de gestes, d'attitudes, d'expressions et de mimique, langage de cris et d'onomatopées, langage sonore, où tous ces éléments objectifs aboutiront à des signes soit visuels, soit sonores, mais qui auront autant d'importance intellectuelle et de signification sensible que le langage des mots. Les mots n'étant plus employés que dans les parties *arrêtées* et discursives de la vie, comme une clarté plus précise et objective apparaissant à la pointe d'une idée.¹⁸

En résumant le discours de sa propre vision de la création théâtrale, Artaud imagine néanmoins les formes concrètes, qui définissent le « vrai langage » du théâtre, et se concentre sur les éléments expressifs du travail d'acteur, qui renversent le « langage des mots » et ont « autant d'importance intellectuelle et de signification sensible ». C'est ici qu'intervient la *conscience étincelante*¹⁹ d'Artaud, dont la volonté de rompre est

17 A. Artaud, « à André Gide : 7.VIII.1932 », [dans :] A. Artaud, *Œuvres complètes, op. cit.* p. 118-122. Gide répond, [dans :] A. Artaud, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 340-341, que son soutien « consiste uniquement dans la sympathie que je vous porte en raison même de la témérité de votre projet, qui continue à paraître des plus chimériques ; laisser croire à une adhésion de principe sera donner le change et m'entraînerait tôt ou tard à quelque désobligeant démenti ».

18 A. Artaud, « Le théâtre que je vais fonder », *op. cit.*, p. 37.

19 Terme de Gaston Bachelard pour caractériser le *cogito* des poètes, dont l'imagination est traversée par des images précises et réelles qui

manifeste (« c'est vous dire à quel point ce théâtre a l'intention de rompre avec toutes les idées dont se nourrit le théâtre en Europe en 1932 »²⁰) mais sans qu'il développe pour autant un système critique de compréhension du théâtre. Pour lui, comme le disait Grossman, il ne s'agissait pas de créer un spectacle, ni une représentation, ni même de l'art, mais de créer un acte corporel et spirituel en même temps²¹. L'imprécision, la contradiction, voire l'incohérence entre ses intentions et sa pratique peuvent être des indices de son affirmation non représentative, d'après Derrida, mais ce sont aussi des éléments instrumentaux pour comprendre la fascination qu'Artaud exerçait notamment sur Josep Palau i Fabre parmi bien d'autres. Après une brève présentation de cet écrivain, nous étudierons son interprétation du projet de « Théâtre de la cruauté ».

Palau est un poète qui a sa place en marge du canon de la littérature catalane en raison de sa singularité et de son originalité. Auteur de vers, de prose, de nouvelles et de pièces de théâtre, il fait également figure d'agitateur pionnier, promoteur du précaire système littéraire catalan dans les premières années du franquisme. Fin décembre 1945, il se réfugia à Paris où il vécut dans la pauvreté, mais fit la connaissance de bon nombre d'intellectuels parmi les plus connus de l'époque. De la capitale française, il supervisa la publication clandestine à Barcelone des *Poèmes de l'Alchimiste* (1952), son seul recueil de poésie, où il assume cet hétéronyme et explore ses implications esthétiques et poétiques.

ne restent pas prisonnières des exigences d'un système externe, mais qui renouvellent leur symbolisme ouvert dans le monde poétique d'où elles proviennent. Cf. G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 132-135.

20 A. Artaud, « Le théâtre que je vais fonder », *op. cit.*, p. 35.

21 E. Grossman, « Artaud à Ivry, 1948 », [dans :] M. Guerrero (dir.), *Actes del Simposi Internacional Josep Palau i Fabre.*, *op. cit.*, p. 229.

En tant qu'essayiste, il est l'auteur de nombreux ouvrages critiques réputés sur Picasso, qu'il a bien connu et admiré, et à qui il rendait régulièrement visite. Fruits de cette relation et de l'étude passionnée du peintre, ses essais picassiens sont la cause de sa renommée²². L'essai est le genre dans lequel l'originalité et la créativité de Palau s'expriment le mieux : dans ses *Quaderns de l'Alquimista (Cahiers de l'Alchimiste)*, il réunit bon nombre de ses articles, traitant principalement des littératures catalane et française, écrits pendant des décennies. Dans son premier cahier, dédié au philosophe médiéval Raymond Lulle, il expose sa conception particulière de l'alchimie et de la poésie alchimique.

Palau est effusif et hyperbolique lorsqu'il parle de sa relation avec Artaud : en 1946, la découverte fortuite du *Théâtre et son double* dans une librairie lui fait forte impression, notamment lorsqu'en feuilletant le livre, il tombe sur « Le théâtre alchimique » : « à la lecture de ce passage, je me sentis violenté, comme si quelque chose qui semblait n'appartenir qu'à moi, m'avait été usurpé par anticipation »²³. Après une nuit d'insomnie

22 *Picasso vivant (1881-1907) : Enfance et première jeunesse d'un demiurge*, R. Marrast, J. Guyot (trad.), Paris, Albin Michel, 1981 (Barcelone, Polígrafa – La Caixa, 1981), et *Picasso Cubisme (1907-1917)*, R. Marrast (trad.), Paris, Albin Michel, 1990 (Barcelone, Polígrafa, 1990). Ces deux tomes furent réédités par Könemann en 1998, et le même éditeur publia le troisième tome, *Picasso : Des ballets au drame (1917-1927)*, R. Marrast (trad.), Cologne, Könemann, 1999 (Barcelone, Polígrafa – Diputació de Barcelona, 1999). Le quatrième, non traduit, s'intitule *Picasso 1927-1939, del Minotaure al Gernika*, Barcelone, Polígrafa, 2011, ouvrage posthume édité par J. Guillaumon, également en anglais chez le même éditeur, *Picasso 1927-1939. From Minotaure to the Guernica*, G. Thomson, S. Brownbridge (trad.). Citons aussi *Picasso en Catalogne*, R. Marrast, J. Guyot (trad.), Paris, Société Française du Livre, 1979 (Barcelone, Polígrafa, 1966). Le texte est en plusieurs langues : allemand, anglais, catalan, espagnol et français.

23 J. Palau i Fabre, « Un revulsiu anomenat Artaud », [dans :] *Idem, Quaderns de l'alquimista*, Barcelone, Proa, 1997, p. 370 : « En arribar aquí em semblava que em violentessin, que alguna cosa que jo creia exclusivament meva m'havia estat usurpada anticipadament » (aussi

provoquée par la vision poignante du titre, il courut acheter le livre. Suivirent la lecture d'une « Lettre de Rodez » publiée par *Les Quatre Vents*, puis celle des autres *Lettres*, de *Ci-gît, L'Art et la mort, Le Pèse-nerfs, Les Nouvelles Révélations de l'être et Héliogabale* :

Cinq ou six œuvres avec lesquelles je m'enivrais, fermement convaincu de me trouver devant les textes du plus puissant écrivain français vivant, qui avait été injustement mal aimé et méprisé par ses contemporains pendant vingt-cinq ans.²⁴

Le 2 décembre 1947, Palau rendit visite à Artaud pour la première fois à Ivry-sur-Seine, où il passa ses derniers mois en régime de semi-liberté. Le metteur en scène était presque entièrement sous la dépendance des médicaments et vivait grâce à eux entre une déchéance paralysante et une lucidité exceptionnelle. Son état imprévisible et son caractère provocateur choquèrent Palau, qui faisait face à une forte crise due au questionnement, en Catalogne, de son engagement antifranquiste²⁵ :

Artaud est encore aujourd'hui le témoignage le plus visible —ou le plus tangible— de ma situation d'alors [...]. Pendant quelques années, j'ai vécu avec une sensibilité exacerbée, à fleur de peau, et en même temps, avec un niveau d'intériorisation que je n'ai plus jamais retrouvé.²⁶

[dans :] *Idem, Obra literària completa II. Assaigs, articles i memòries*, Barcelone, Galàxia Gutenberg – Cercle de Lectors, 2005, p. 822). Après la référence à l'original, les articles repris dans l'*Obra literària completa II* seront désignés par les sigles *OLC II*, suivis de la page correspondante entre parenthèses. Nous ferons de même avec les poèmes de Palau inclus dans l'*Obra literària completa I. Poesia, teatre i contes*, Barcelone, Galàxia Gutenberg – Cercle de Lectors, 2005, avec les sigles *OLC I*.

24 *Ibidem.*, p. 372. « Cinc o sis obres amb les quals m'embriagava, amb la ferma convicció d'estar davant dels textos del més poderós escriptor francès vivent, que havia estat injustament desestimat i menystingut pels seus contemporanis durant vint-i-cinc anys » (*OLC II*, 824).

25 J. Coca, *El teatre de Josep Palau i Fabre. Alquímia i revolta (1935-1958)*, Barcelone, Galàxia Gutenberg, 2013, p. 35-37.

26 J. Palau i Fabre, « El monstre » : « Artaud resta el testimoni més

Cet état a sans doute influencé la réception du « Théâtre de la cruauté » à partir de la pensée négative, comme on le perçoit dans la production poétique tardive de Palau (1946-1952), même si ce n'est qu'un développement de thèmes préliminaires. L'immobilité et le désespoir règnent dans ses poèmes et les images s'enchaînent, pointant sur le caractère cyclique et invariable du temps, négation de la possibilité de changement, avec d'autres images qui assument un état de mort en vie, inversion de l'ordre naturel entendue comme un nouveau principe nécessaire. Les deux se rejoignent dans le sonnet anglais « La mort survivante » (« La mort survivante »), de 1952, dont nous reproduisons les deux dernières strophes :

Voir le père et le fils de soi-même
 et devenir soi-même un cadavre vivant ;
 regarder d'un œil glacé le passé où naît
 le futur déjà fané d'espoir.
 Étrangler le futur avec le passé,
 orphelins de temps et orphelins d'éternité. (v. 9-12)²⁷

Ce sonnet appartient à la dernière section des *Poèmes de l'Alchimiste*, « Atzucac » (« Cul-de-sac » ou « Impasse »), qui commence par la dédicace « à ma mémoire », et il est précédé par le poème intitulé « Peix-que-es-mossega-la-cua » (« Poisson-qui-se-mord-la-queue »), de 1949, où les images servent le même propos et où la vie est semblable à un geste qui empêche toute clarté ou discernement de jugement :

visible —o més tangible— de la meva situació d'aleshores [...]. Durant aquells anys jo vivia amb una sensibilitat exacerbada, a flor de pell, i al mateix temps, amb un grau d'interiorització que no he assolit mai més » (*OLC II*, 1353).

27 J. Palau i Fabre, *Poemes de l'Alquimista*, Barcelone, Proa, 2017, p. 186 : « Veure'ls el pare i el fill d'un mateix / i esdevenir un mateix vivent cadàver; / mirar amb ull gèlid el passat on neix / el futur ja marcit de l'esperança. // Estrangular el futur amb el passat, / orfes de temps i orfes d'eternitat » (*OLC I*, 137) .

« à quel moment de lui-même faut-il le chercher ? / Son geste est le symbole du mouvement perpétuel. / De tous, j'espère voir ce moment où la tête dévorera la tête »²⁸ (v. 1-3). Ou dans « Les aigües saturades » (« Les eaux saturées »), de 1947, où l'horizontalité (vie, contingence, finitude) comme la verticalité (espérance, transcendance, métaphysique) sont rejetées en tant que voies de résolution de la question sur l'identité :

Les eaux lentes de la Seine pourrissent le crime du visage.

*

Vous vous baignerez toujours dans le même fleuve.

*

Les grands fleuves verticaux sont ceux qui mincissent.²⁹

L'impossible objectivation du conflit

Dans la « Lettre à la voyante », incorporée à *L'Art et la mort* (1929) et admirée par Palau (« Nous comprenons que ce poème contient, sous une forme intuitive et secrète, la problématique essentielle d'Artaud qu'il se chargera lui-même de retrouver et d'amplifier, en noir et en terre [...] »³⁰), l'écrivain décrit une proximité semblable à la mort, due à « un magnifique absolu » : « J'avais sans doute appris à me rapprocher de la mort, et c'est pourquoi toutes choses, même les plus cruelles, ne m'apparaissaient plus que sous leur aspect d'équilibre, dans une parfaite indifférence de sens »³¹.

28 *Ibidem*, p. 185 : « ¿En quin moment d'ell mateix cal cercar-lo? / El seu gest és el símbol del moviment perpetu. / De tots, jo espero veure aquell moment en què el cap devorà el cap » (*OLC I*, 137).

29 *Ibidem*, p. 189 : « L'aigua lenta del Sena podreix el crim del rostre. /*/ Us banyareu sempre en el mateix riu. /*/ Els grans rius verticals són els que aprimen » (*OLC I*, 139).

30 J. Palau i Fabre, *Versions d'Antonin Artaud*, Barcelone, La magrana, « Cristalls », 1977, p. 77 : « Entenem que aquest poema conté, en una forma intuïtiva i recòndita, la problemàtica essencial d'Artaud, que ell mateix s'encarregarà de retrobar i d'amplificar, en negre i en llot [...] ».

31 A. Artaud, « L'Art et la mort », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*,

Palau comprend que le cheminement d'Artaud vers la cruauté est conditionné par une inversion indifférente de cet équilibre, au moment où, dans *Les Nouvelles Révélations de l'être* (1937), il l'identifie au vide, auquel il se livre depuis méthodiquement, tant dans sa conception du théâtre que dans celle de sa poésie :

Le Vide signifie : se jeter, non pas en avant dans soi-même, mais dans le précipice de soi-même, sans regarder les possibles conséquences, sans regarder ce qu'on découvre, sans faire d'étapes ni de haltes. Le Vide signifie la suppression de tout stationnement et de tout réapprovisionnement. Le Vide, c'est le suicide. La vie d'Artaud est un suicide qui a duré, qui dure, qui aura duré toute sa vie.³²

Selon Palau, l'insuffisance de tout ce qui est extérieur ou extériorisé est la condition de la créativité d'Artaud : « Les mots ont leurs maladies, leurs toxiques, s'ils ne sont pas eux-mêmes une maladie, produits qu'ils sont – et fils – de l'insuffisance et de la dégénérescence du *verbe* »³³, et il va jusqu'à comparer cette conception du langage négatif à la mystique en tant que voie d'initiation de la connaissance négative : « La poésie française aboutit avec Artaud [...] à l'expérience mystique pure, poésie et connaissance n'étant qu'une seule et identique chose »³⁴.

Dans cette même ligne de pensée, qui se nourrit en partie de références ésotériques occidentales et de certains éléments de la spiritualité orientale, Palau

op. cit., 1970, tome 1, p. 156.

32 J. Palau i Fabre dans « Antonin Artaud ou l'invitation à la folie » cite les *Nouvelles Révélations de l'être* : « Car je sais que ce monde n'est pas et je sais COMMENT il n'est pas. Ce dont j'ai souffert jusqu'ici, c'est d'avoir refusé le Vide. Le Vide qui était déjà en moi ». Palau publia cet article dans le numéro spécial de *K. Revue de la Poésie* dédié à Artaud (1948), signé « L'Alchimiste » (*OLC II*, 1200).

33 *Ibidem*, p. 1201.

34 *Ibidem*, p. 1206. Voir aussi : F. Bonardel, *Antonin Artaud ou La fidélité à l'infini*, Paris, Balland, 1987, p. 99. L'auteur rappelle que la nuit sombre des mystiques présuppose pour Artaud une certaine possession perdue, et qu'elle est « une coloration du néant ».

comprend l'aventure d'Artaud comme un retour de l'état des choses du monde qui, à travers la cruauté, conduit à l'indifférence ; non pas une simple destruction, mais l'art de « dénaître, de cheminer vers l'annulation de son être, vers le refus de sa propre existence »³⁵. Face à l'énonciation et au discours, « Artaud n'invoque ni n'évoque pour que les choses comparaisent face à lui ou prennent corps, mais pour qu'elles disparaissent ; pour obtenir, par l'enchantement de la parole, sa non-existence, son repli, son non-être »³⁶. Cette nécessité pressante de retour de la vie n'est pas étrangère aux différentes traditions de la théologie négative : l'effacement de l'âme qu'exige le maître Eckhart³⁷ ou la *décréation* à laquelle aspire Simone Weil³⁸ sont des formes qui mettent en relief l'insuffisance de l'affirmation pour instituer une relation fructifère entre l'humain et le divin.

Dans les « Notes » aux *Poèmes* qui, selon Palau, constituent le premier des *Cahiers de l'Alchimiste* et qui relie les deux œuvres en un tout, l'auteur emploie une terminologie similaire où s'entrecroisent, par la voie des faits, sa pratique poétique et sa voie d'accès à Artaud : « Les clés de ce livre sont au nombre de

35 J. Palau i Fabre, « Llegir Artaud », [dans :] *Idem, Versions d'Antonin Artaud*, *op. cit.*, p. 9. Ripoll ajoute : « Parce qu'Artaud meurt de se dire dans le texte et meurt pour que puisse jaillir le texte » (« Perquè Artaud mor en dir-se en el text i mor perquè pugui brollar el text »), et il contextualise ce thème avec des exemples de *Ci-gît* : « Tout vrai langage / est incompréhensible, / comme la claque / du claque-dents ; / ou le claque (bordel) / du fémur à dents (en sang) » (*Idem*, « Josep Palau i Fabre i Antonin Artaud », *op. cit.*, p. 245-246).

36 J. Palau i Fabre, « Llegir Artaud », *op. cit.*, p. 10.

37 Cf. A. Vega, *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Pampelune, Cátedra Jorge Oteiza – Universidad Pública de Navarra, 2004, p. 125-127.

38 S. Weil, *La Pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1948, p. 47 : « Faire tout cela à autrui, du dehors, est de l'ersatz de décréation. C'est produire de l'irréel. Mais en se déracinant on cherche plus le réel ».

deux : *la désintégration du moi et le mimétisme*. Elles sont intimement liées »³⁹. Et dans son « Sonet intra-uteri » (« Sonnet intra-utérin ») il rend explicite la relation entre poésie, désintégration et dénaïssance : « Moi, je veux dénaître en toi. Tout homme veut dénaître dans un amour, un sein » (v. 3)⁴⁰. Selon la terminologie alchimique, commune à Palau et à Artaud, l'emphasis dans la calcination, la destruction et la dénaïssance correspondent à la phase du *nigredo*, la réduction de la matière à son état antérieur à la distinction et à l'expression des matières plus subtiles, et *conditio sine qua non* de l'obtention de l'or⁴¹.

« Le théâtre alchimique » est un court essai écrit entre le 15 et le 20 mars 1932. Il fait partie du *Théâtre et son double* bien qu'il ait été publié à l'origine dans sa traduction espagnole dans la revue *Sur* de Buenos Aires (numéro 6)⁴². Le texte s'achève sur l'analogie entre théâtre et alchimie en assimilant la résolution à l'anéantissement, en déplaçant à la phase de calcination la révélation de l'autre et en synthétisant ainsi la finalité de la dramaturgie :

39 J. Palau i Fabre, *Poemes de l'Alquimista*, op. cit., p. 198 : « Dues són les claus d'aquest llibre : *la desintegració del jo i el mimetisme*. Van íntimament enllaçades » (OLC I, 146).

40 *Ibidem*, p. 122 (OLC I, 93). La question du mimétisme, que nous ne pouvons traiter ici en détail, est une obsession dans la création de Palau ; elle gagne même ses traductions. Cf. J. Sala-Sanahuja, « La traducció en l'obra de Palau i Fabre », [dans :] J. Guillaumon (dir.), *Josep Palau i Fabre, l'Alquimista*, Barcelone, KRTU, 2000, p. 174 : « Si nous omettons le paradoxe visible du catalan [...], la voix, le verbe, est de Rimbaud ou d'Artaud. L'effacement de Palau est, veut être, absolu » (« Si prescindim de la paradoxa visible del català [...], la veu, el verb, és de Rimbaud o d'Artaud. L'effacement de Palau és, vol ser absolut »).

41 M. Pereira, *Arcana Sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung*, Rome, Carocci, 2001, p. 264, sur la sublimation spirituelle explicite des objectifs de l'alchimie à partir du XIX^e siècle, lorsque l'*elixir vitæ*, le *lapis philosophorum* ou l'or sont remplacés par l'idéal psychologique.

42 Cf. A. Artaud, *Œuvres complètes*, op. cit., 1978, t. 4, p. 292-293.

résoudre ou même annihiler tous les conflits produits par l'antagonisme de la matière et de l'esprit, de l'idée et de la forme, du concret et de l'abstrait, et fondre toutes les apparences en une expression unique qui devait être pareille à l'or spiritualisé.⁴³

À partir de cette déclaration finale, qui éclaire le sens du premier aphorisme du texte (« Il y a entre le principe du théâtre et celui de l'alchimie une mystérieuse identité d'essence »⁴⁴), nous pouvons revenir en arrière pour ordonner les réflexions d'Artaud. La dimension pratique, ou la mise en scène, de l'émergence de l'or, met en évidence le caractère processuel de l'expérimentation même : « L'opération théâtrale de faire de l'or, par l'immensité des conflits qu'elle provoque [...], évoque finalement à l'esprit une pureté absolue et abstraite, après laquelle il n'y a plus rien »⁴⁵. Selon la similitude alchimique, les processus de calcination et d'obtention de l'or sont extrêmement semblables et se confondent même⁴⁶. Artaud parle de la chute de l'esprit que l'alchimiste vit comme un drame « qu'il a dû faire pour retrouver d'une manière solide et opaque, l'expression de la lumière même, de la rareté et de l'irréductibilité »⁴⁷. Le produit désiré est à la fois analogue à l'or spiritualisé et à l'irréductibilité solide et opaque, proche de l'obscurité rayonnante des négations de Denys l'Aréopagite⁴⁸. Cette expectative du néant, ou du vide, est en concordance avec le résultat d'une volonté créative subtile à un degré superlatif :

43 A. Artaud, « Le Théâtre alchimique », [dans :] *Idem, Œuvres complètes, op. cit.*, 1978, t. 4, p. 50.

44 *Ibidem*, p. 46.

45 *Ibidem*, p. 49.

46 F. Bonardel, *Antonin Artaud ou La fidélité à l'infini, op. cit.*, p. 154-155.

47 A. Artaud, « Le Théâtre alchimique », *op. cit.*, p. 49.

48 C. Keller, *Cloud of the Impossible. Negative Theology and Planetary Entanglement*, New York, Columbia University Press, 2014, p. 17.

Et ce drame essentiel, on le sent parfaitement, existe, et il est à l'image de quelque chose de plus subtil que la Création elle-même, qu'il faut bien se représenter comme le résultat d'une Volonté une — et sans conflit.⁴⁹

Par son objectivation dans le projet théâtral que nous connaissons, on comprend qu'Artaud identifie la *coincidentia oppositorum*, ou *nuptiae chymicae*⁵⁰, au « vrai langage » du petit article mentionné plus haut. Les cris, les gestes, les silences ou la glossolalie sont les ressources de la cruauté qui consistent à soumettre l'esprit à « la voie de cette purification ardente, de cette unification et de cette émaciation »⁵¹. Le propos du metteur en scène est le suivant : le théâtre « doit être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne [...] aussi vaine qu'édulcorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique »⁵², et il montre ses « principes » dans leur irréductible opacité.

La cruauté, ou rigueur, n'est autre que l'exposition de l'esprit à la réalité non édulcorée, sa consommation par contact avec un irraisonné « dérèglement de tous les sens », ou un unitaire et vaste « travail alchimique d'incarnation »⁵³, selon les termes de Bonardel. Si nous affirmons que Palau souligne les éléments de négativité d'un projet résolument affirmatif, c'est parce que, pour lui, le théâtre alchimique ou théâtre de la cruauté d'Artaud, comme ses propres *Poèmes de l'Alchimiste*, sont une voie vouée uniquement et nécessairement à l'échec. Bien qu'il comprenne l'alchimie comme « une affirmation, peut-être désespérée, de la liberté

49 A. Artaud, « Le Théâtre alchimique », *op. cit.*, p. 48-49.

50 F. Bonardel, *Philosophie de l'alchimie : Grand Œuvre et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 343-346, où l'auteur souligne le caractère conflictuel et agonique de ces noces dans l'imaginaire alchimique.

51 A. Artaud, « Le Théâtre alchimique », *op. cit.*, p. 47.

52 *Ibidem*, p. 46.

53 F. Bonardel, *Antonin Artaud ou La fidélité à l'infini*, *op. cit.*, p. 44.

humaine »⁵⁴, face à la tyrannie du discours et du calcul, il assume son caractère chimérique lorsqu'il prétend atteindre l'absolu⁵⁵. Artaud déclarait lui aussi que « tous les vrais alchimistes savent que le symbole alchimique est un mirage comme le théâtre est un mirage »⁵⁶, ce qui met en relief l'inadéquation des moyens pour extérioriser l'indifférence des conflits, et le processus de calcination devient le seul produit de cette alchimie. Nous rapportons ici le désespoir ironique de l'alchimiste du *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand, qui, n'obtenant rien de la lecture et de la pratique alchimiques, répond par son engagement apparemment absurde dans cette voie de l'échec :

Rien encore! – Et vainement ai-je feuilleté pendant trois jours et trois nuits, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond Lulle.

Non, rien, si ce n'est, avec le sifflement de la cornue étincelante, les rires moqueurs d'une salamandre qui se fait un jeu de troubler mes méditations.

[...] Mais rien encore! – Et pendant trois autres jours et trois autres nuits je feuillèterai, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond Lulle!⁵⁷

Au cœur de l'essai *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern (Antonin Artaud et la révolte du théâtre moderne)*, l'étude la plus vaste de Palau i Fabre à propos

54 J. Palau i Fabre, « El principi d'alquímia », [dans :] *Idem, Quaderns de l'alquimista, op. cit.*, p. 15 (OLC II, 372-373).

55 J. Palau i Fabre, « Introducció a la antologia de 1979 », [dans :] *Idem, Obra literària completa, op. cit.*, p. 171.

56 A. Artaud, « Le Théâtre alchimique », *op. cit.*, p. 47.

57 A. Bertrand, *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris, Gallimard, 1980, p. 102. Cf. J. Palau i Fabre, « L'or de Ramon », [dans :] *Idem, Quaderns de l'Alquimista, op. cit.* Palau y souligne que les termes alchimiques abondent dans l'œuvre de Raymond Lulle (XIII^e-XIV^e siècles), qui aurait spiritualisé ses méthodes et principes pour atteindre la vérité à l'aide d'un système de pensée combinatoire.

d'Artaud, Palau affirme que la cruauté l'accompagne déjà *in nuce* dans le « Théâtre Alfred Jarry », par le choix des pièces de Claudel, Vitrac ou Sénèque⁵⁸. Il souligne ainsi le contraste entre *Thyeste*, de l'auteur latin, qu'Artaud considérait comme le meilleur exemple écrit de la cruauté, parce qu'il confrontait les personnages et le spectateur aux possibilités des positions extrêmes de la conduite humaine, et *Les Cenci* (1935), l'œuvre destinée à transposer ses principes⁵⁹ sur les tréteaux et à mettre en scène l'arbitraire ardent de la réalité : « Tout meurt, parce que le monde brûle, incertain entre le bien et le mal »⁶⁰.

Loin de la sensibilité de ses contemporains (Gide, Paulhan ou Juvet nécessitent « la *matière* de leur texte »⁶¹ noir sur blanc), Palau considère que l'échec des *Cenci* est double : d'une part, Artaud ne parvient pas à objectiver l'extrême conflictualité du réel dans la mise en scène, et d'autre part, son échec n'est même pas personnel, en ce que le metteur en scène aurait été contraint de se trahir lui-même pour répondre, dans une certaine mesure, aux attentes de son temps⁶².

58 J. Palau i Fabre, *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*, Barcelone, Institut del Teatre, 1976, p. 78-79.

59 E. Grossman, *Antonin Artaud : Un insurgé du corps*, Paris, Gallimard, 2006, p. 43. Description de la mise en scène des *Cenci* qu'Artaud développa dans ses lettres et ses textes de l'époque : « Il énumère le " mouvement de gravitation " qui anime les personnages, les vibrations des ondes Martenot qui placent le spectateur " au centre d'un réseau de vibrations sonores " [...] ».

60 A. Artaud, « Les Cenci », [dans :] *Idem, Œuvres complètes, op. cit.*, 1978, tome 4, p. 209.

61 J. Palau i Fabre, *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern, op. cit.*, p. 67.

62 *Ibidem*, p. 69. Cf. J. Palau i Fabre, « Artaud, la bouche d'ombre », [dans :] A. Milon et R. Ripoll (dir.), *Artaud : Autour de Suppôts et supplications, op. cit.*, § 23, sur l'étape de Rodez : « Il reproche au monde de l'empêcher d'y faire un trou pour le quitter. Devant cette affirmation, c'est l'idée de suicide qui s'impose, mais son point de vue sur le suicide, c'est qu'il est causé par des agents extérieurs à l'individu ».

Son échec est une pensée qui n'admet pas de distance entre l'art et la vie, et la rigueur qu'il s'impose de présenter est la même que celle qui enveloppe sa tentative d'exposition artistique. Blanchot parlait d'une perte progressive d'espoir, et Palau se réfère aux dix dernières années de la vie d'Artaud comme à une progressive introversion et coagulation⁶³ jusqu'à l'autodestruction définitive, dans *Ci-gît* (1947), où le poète et la poésie se livrent entièrement à la cruauté : « Son œuvre est un effort vers le non-être. " Magre à la condition la même et magre à l'inconditionné " c'est le poème où cet effort est le plus manifeste. C'est un poème qui finit par se détruire lui-même »⁶⁴.

L'engagement d'Artaud dans son projet de révolution théâtrale est extrême et irrémédiable, mais pour Palau son échec est l'aboutissement cohérent de ses principes. Que Palau intègre son interprétation de l'œuvre d'Artaud dans sa pensée poétologique devient évident à la lecture de ses poèmes et des « Notes » éloquentes qui les accompagnent. Il avoue avoir mis sa vie et sa mort réelles dans ces poèmes »⁶⁵, c'est-à-dire, la dénaissance qui devrait réunir ce qui est séparé et révéler l'or. Néanmoins, le dernier des *Poèmes de l'Alchimiste*, « Comiat » (« Adieu »), daté du 6 mai 1946, commence ainsi : « Je ne sais plus écrire, je ne sais plus qu'écrire encore. / L'encre me tâche les doigts, les veines... / – Sur le papier j'ai laissé tout le sang » (v. 1-3)⁶⁶, et il conclut en déclarant l'insuffisance de l'art, l'échec de la voie poétique et la distance abolie entre la chair et l'esprit :

63 J. Palau i Fabre, *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*, op. cit., p. 83.

64 J. Palau i Fabre, « Antonin Artaud ou l'invitation à la folie », [dans :] *Idem, Obra literària completa*, op. cit., p. 1208.

65 J. Palau i Fabre, *Poemes de l'Alquimista*, op. cit., p. 198 (OLC I, 146).

66 *Ibidem*, p. 193 : « Ja no sé escriure, ja no sé escriure més. / La tinta m'empastifa els dits, les venes... / – He deixat al paper tota la sang » (OLC I, 141).

Je ne saurai plus rien écrire de mieux.
 Je vis trop près de la vie.
 Les mots meurent à l'intérieur de moi
 et moi, je vis dans les choses. (v. 11-14)⁶⁷

La poésie de Palau trouve par la dénaissance du moi un contenu minimum affirmatif : le sujet est désintégré, en chair et en esprit, dans la réalité même, soumis à sa cruauté et à sa rigueur, « trop près de la vie ». La voie alchimique est la voie de l'échec nécessaire, c'est une voie de négativité qui souligne l'insuffisance des mots et des idées pour surmonter la phase de la cruauté, de la luminosité opaque de la calcination. Son produit est alogique, et se retourne contre le discours et la convention, mais ne se laisse plus atteindre si ce n'est dans le processus expérimental, c'est-à-dire, dans son exécution éphémère de la calcination, qui est sa fragile capacité d'incarnation⁶⁸.

« Le vrai théâtre comme la culture n'a jamais été écrit »⁶⁹, disait Artaud, et c'est dans la dimension pratique, créative et performative, insaisissable, que l'absence de l'inatteignable se présente quand l'art et la vie se calcinent dans la création. Josep Palau i Fabre prend Antonin Artaud pour exemple lucide de la conscience de l'impossibilité d'objectiver dans l'art la résolution des conflits qui informent le monde, et il dédit sa vie entière à l'approfondissement dans le mimétisme et l'aliénation (chez Faust, don Juan, ou Picasso), de

67 *Ibidem* : « Res no sabré ja escriure de millor. / Massa a prop de la vida visc. / Els mots se'm moren a dins / i jo visc en les coses ».

68 A. Vega, « Valère Novarina : une théologie de la brèche », [dans :] *Littérature*, 2014, n° 176, p. 36. Exposition du contexte théologique de l'Incarnation en tant que mouvement d'inversion, « implicite dans le double acte de sortie et de retour », à partir du motif de la « brèche » chez Valère Novarina.

69 A. Artaud, « Le Théâtre et les dieux », [dans :] *Idem, Œuvres complètes, op. cit.*, 1971, t. 8, p. 203. Cité par J. Palau i Fabre, *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern, op. cit.*, p. 97.

nouvelles manières de chercher le moi désintégré et d'exécuter sa transmutation chez autrui. Sa principale obsession, fille elle aussi de la ressemblance entre Artaud et les alchimistes, est l'attachement absolu à l'expérimentation :

Et ce n'est que dans le cours de l'expérimentation que l'on se rend compte que l'expérimentateur devient expérience et que cette expérience n'est jamais gratuite mais que, d'une manière ou d'une autre, elle a un prix. Accepter ou refuser de payer est souvent l'atout qui se cache derrière cette alchimie.⁷⁰

70 J. Palau i Fabre, « Principi d'alquímia », *op. cit.*, p. 372.

bibliographie

- Artaud A., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, tome 1.
- Artaud A., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1978, tome 4.
- Artaud A., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, tome 5.
- Artaud A., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1971, tome 8.
- Bachelard G., *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- Bertrand A., *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris, Gallimard, 1980.
- Blanchot M., *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- Bonardel F., *Antonin Artaud ou La fidélité à l'infini*, Paris, Balland, 1987.
- Bonardel F., *Philosophie de l'alchimie : Grand Œuvre et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- Coca J., *El teatre de Josep Palau i Fabre. Alquímia i revolta (1935-1958)*, Barcelona, Galàxia Gutenberg, 2013.
- Coca J., « L'influence d'Antonin Artaud dans le théâtre de Josep Palau i Fabre », R. Ripoll (trad.), [dans :] A. Milton et R. Ripoll (dir.), *Artaud : Autour de Suppôts et supplications*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2013.
- Derrida J., *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- Didi-Huberman G., *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de minuit, 2000.
- Fischer-Lichte E., *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Londres – New York, Routledge, 2014.
- Grossman E., *Antonin Artaud : Un insurgé du corps*, Paris, Gallimard, 2006.
- Grossman E., « Artaud à Ivry, 1948 », [dans :] M. Guerrero (dir.), *Actes del Simposi Internacional Josep Palau i Fabre. L'Alquimista. Institut français, 9-XI-2017, Institut d'Estudis Catalans, 2-III-2018, Fundació Palau, 3-III-2018*, Barcelone – Caldes d'Estrac, Generalitat de Catalunya – Institució de les Lletres Catalanes, 2018.
- Halberstam J., *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.
- Keller C., *Cloud of the Impossible. Negative Theology and Planetary Entanglement*, New York, Columbia University Press, 2014.
- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF – Gallimard, 1945.
- Palau i Fabre J., *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*, Barcelona, Institut del Teatre, 1976.
- Palau i Fabre J., *Versions d'Antonin Artaud*, Barcelona, La magrana, 1977.

- Palau i Fabre J., *Quaderns de l'alquimista*, Barcelone, Proa, 1997.
- Palau i Fabre J., *l'Obra literària completa I. Poesia, teatre i contes*, Barcelone, Galàxia Gutenberg – Cercle de Lectors, 2005.
- Palau i Fabre J., *Obra literària completa II. Assaigs, articles i memòries*, Barcelone, Galàxia Gutenberg – Cercle de Lectors, 2005.
- Palau i Fabre J., « Artaud, la bouche d'ombre », [dans :] A. Milon et R. Ripoll (dir.), *Artaud : Autour de Suppôts et supplications*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2013.
- Palau i Fabre J., *Poemes de l'Alquimista*, Barcelona, Proa, 2017.
- Pereira M., *Arcana Sapientia. L'alchimia dalle origini a Jung*, Rome, Carocci, 2001.
- Ripoll R., « Josep Palau i Fabre i Antonin Artaud », [dans :] M. Guerrero (dir.), *Actes del Simposi Internacional Josep Palau i Fabre. L'Alquimista. Institut francès, 9-XI-2017, Institut d'Estudis Catalans, 2-III-2018, Fundació Palau, 3-III-2018*, Barcelone – Caldes d'Estrac, Generalitat de Catalunya – Institució de les Lletres Catalanes, 2018.
- Sala-Sanahuja Joaquim, « La traducció en l'obra de Palau i Fabre », [dans :] J. Guillaumon (dir.), *Jospe Palau i Fabre, l'Alquimista*, Barcelone, KRTU, 2000.
- Thomas H., « La Parole abandonnée (Entretien, par Patrick Reumaux) », [dans :] M. de Smedt (dir.), *Artaud : L'homme et son message*, Paris, Le Nouveau Planète, 1971.
- Vega A., *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Pampelune, Càtedra Jorge Oteiza – Universidad Pública de Navarra, 2004.
- Vega A., « "Esthétique apophatique". Critique de la visibilité et herméneutique du sacré dans l'art contemporain », [dans :] L. Parisse (dir.), *Le discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- Vega A., « Valère Novarina : une théologie de la brèche », *Littérature*, 2014, n° 176.
- Weil S., *La Pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1948.

abstract

Fiery Purification and Failure: Antonin Artaud read by Josep Palau i Fabre

Antonin Artaud's « Théâtre de la cruauté » consists in the extreme display of the conflictive nature of the world. The Catalan poet Josep Palau i Fabre highlighted the poetic and negative dimensions of Artaud's project and insisted on its failure, addressing its impossible objectivation and its similarity with alchemy. The article aims to identify the central elements of Palau's interpretation, annihilation and rebirth, and to assess their inscription in an experimental poetics proposal inspired by alchemy.

keywords



Theatre, cruelty, alchemy, negative poetics, void, rebirth, failure and creativity

mots-clés

Théâtre, cruauté, alchimie, poétique négative, vide, dénaissance, échec et créativité

sergi castella-martinez

Sergi Castella-Martinez est chercheur pré-doctoral à l'Université Pompeu Fabra (Barcelone). Il prépare une thèse sur l'influence du philosophe et théologien médiéval Raymond Lulle dans la poésie contemporaine, avec une attention particulière à la créativité habilitée par la perception de la dimension poétique de sa méthode combinatoire de pensée et de contemplation.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 25.05.2022 Accepted : 06.11.2022 Published : 31.03.2023	ÉTUDES	ASJC 1208
		
ORCID : 0000-0002-1649-9067		
S. Castella-Martinez, « La purification ardente et l'échec. Antonin Artaud lu par Josep Palau i Fabre », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 33, pp. 69-93. DOI : 10.4467/23538953CE.23.003.17565		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		

DIEGO SCALCO

Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne

Apophatisme et non-dualité dans le *Vedānta* et chez Ad Reinhardt

Seulement une forme standardisée peut être sans image, seule une image stéréotypée peut être sans forme, seul un art formulé peut être sans formule. Il n'y a pas d'autre manière de se débarrasser de toute qualité et de toute substance »¹. C'est sur ce ton péremptoire qu'Ad Reinhardt (1913-1967) fixe l'enjeu de son œuvre au tournant des années 1950. Il suffit de considérer la série des *Ultimate Paintings*² et les écrits correspondants, pour remarquer aussitôt que son approche repose sur la dématérialisation optique du plan pictural, aussi bien que sur le développement de stratégies d'écriture faisant échec aux lectures courantes, s'il en est. Combiné avec quelques écarts de tons à la lisière du visible, l'effacement des traces du pinceau produit un effet d'estompement extrême. Le format carré de chaque élément de la série est réparti en neuf carrés, chacun peint en « noir chromatique » (*chromatic black*). Imperceptibles au premier abord, les nuances de rouge, de vert et de bleu conduisent la peinture au seuil de l'évanescence. Une telle pratique se distingue des tendances historiques de l'abstraction par la « répétition de la même formule encore et encore, jusqu'à ce

1 Ad Reinhardt, « Timeless in Asia » (1960), [dans :] B. Rose (dir.), *Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 218, trad. D. S.

2 Ad Reinhardt, *Ultimate Paintings*, 1960-1967, huiles sur toiles, 198,4 x 198,4 cm chaque.

qu'elle perde toute signification »³, par la répétition de gestes calculés et par l'indifférenciation des tableaux eux-mêmes. L'unité ainsi atteinte nie simultanément le critère renaissant de la variété et le critère moderne de l'originalité :

La seule œuvre, la seule peinture, qu'un artiste puisse réaliser consiste en un tableau aux dimensions uniques – un seul régime, un seul dispositif formel, un seul monochrome, une seule division linéaire dans tous les sens, une seule symétrie, une seule texture, un seul trait à main levée, un seul rythme, une seule intégration des constituants dans une dissolution et une indivisibilité uniques, et de chaque tableau dans une homogénéité et une régularité uniques.⁴

Ce passage nous autorise à entamer la transition vers le modèle du *yantra*, le diagramme brahmanique compris par Reinhardt tantôt comme un « dispositif »⁵, tantôt comme une « carte »⁶, ainsi que vers les tournures spéculatives des *Upaniṣad*, les exégèses au moyen desquelles le védisme devient philosophie ; à condition toutefois de ne pas prétendre établir des parallèles iconographiques et philosophiques strictes.

Apophase et abstraction

Les axes des *yantra* et les formules upanisadiques constituent les vecteurs de la conscience absolue en tant que « Réalité de la réalité⁷ » [*satyasya satyam*], selon qu'il est écrit dans la *Bṛhadāraṇyaka-upaniṣad* (VIII^e-VII^e siècle avant notre ère), et il serait absurde de vouloir

3 Ad Reinhardt, « End » (notes non datées), [dans :] B. Rose (dir.), *Art as Art, op. cit.*, p. 114.

4 Ad Reinhardt, « Art-as-Art » (1962), [dans :] B. Rose (dir.), *Art as Art, op. cit.*, p. 56.

5 Ad Reinhardt, « Mandala » (notes non datées), [dans :] B. Rose (dir.), *Art as Art, op. cit.*, p. 189.

6 *Ibidem*.

7 *Bṛhadāraṇyaka-upaniṣad* (II, 3, 1), trad. A. Degrâces, [dans :] A. Degrâces (dir.), *Les Upaniṣad*, Paris, Fayard, 2014, p. 246.

attribuer la même fonction aux *Ultimate Paintings*. Il s'agit, au contraire, de voir dans la double transition proposée un moyen d'expliquer la genèse apophatique du travail de Reinhardt, genèse à contre-courant des pratiques et des théories contemporaines de l'abstraction. Le *yantra* et les formules upanishadiques offrent à Reinhardt des structures d'appui, plus précisément des modes de composition et d'écriture lui permettant d'envisager l'abstraction comme un support et non plus comme une fin en soi. Qu'elle soit produite par la peinture ou par l'écrit, l'abstraction coïncide avec un acte de conversion du regard et de la pensée qui, étant incompatible avec toute reconnaissance, pousse au paroxysme de l'indifférenciation l'œuvre et l'expérience qui s'y rapporte. D'autant qu'à défaut d'une contemplation et d'une concentration soutenues, les peintures et les écrits restent respectivement invisibles et inintelligibles.

Le changement d'ordre visuel et discursif visé par Reinhardt peut être approfondi à la lumière du rapport dynamique qui s'établit, dans la perspective brahmanique, entre l'icône et le *yantra*. Comme le relève Madhu Khanna, la fonction fondamentale du *yantra* réside dans son « abstraction radicale [...] par rapport au "réalisme" iconographique »⁸. Il s'ensuit que, « contrairement à l'icône, le *yantra* est universel en tant qu'il ne pas sujet à variations de style géographiques ou historiques »⁹, dans la mesure aussi où il « relie la forme et l'informe, le visible et l'invisible »¹⁰. Le lien entre le *yantra* et les formules upanishadiques est encore attesté par le fait que l'origine du diagramme abstrait remonte au début de l'époque des Veda (milieu

8 Madhu Khanna, *Yantra. The Tantric Symbol of Cosmic Unity*, London, Thames & Hudson, 1979, p. 141.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*.

du II^e millénaire avant notre ère). Khanna constate que, « même si d'importantes variations de détail ont été introduites sous l'influence du tantrisme, plusieurs *yantra* servant à des fins rituelles ou culturelles conservent les caractéristiques archaïques des autels védiques »¹¹. La démarcation de l'espace culturel correspondant à la délimitation du cadre de la performance rituelle, le diagramme abstrait fournit la condition inapparente, à la fois initiale et ultime, de toute apparition ou disparition. « Il en va de la "construction des autels" (*Śulva*) comme de la "sculpture" (*Śilpa*) : en l'absence d'une grille [inscrite dans un carré], l'image n'est pas correcte et le culte s'altère »¹², statue la *Vātusūtra-upaniṣad* (datation incertaine), après avoir établi que « l'axe [du diagramme] est le support (déterminant) de la composition, [qu']il est comme une frontière (ou comme un "courant" [*dhāra*]) »¹³. Dès lors, « le grand carré doit être divisé en plusieurs compartiments »¹⁴ et il nous paraît très significatif que cette subdivision connaisse une variante identique à la formule répétée par Reinhardt¹⁵.

Il en ressort que le *yantra* existe indépendamment de toute iconographie, tandis que l'inverse n'est guère possible. Ce constat permet d'étayer la transition interprétative engagée ici, et notamment d'expliquer la relation que les *Ultimate Paintings* entretiennent avec la figuration. Aux yeux de Reinhardt, le dualisme qui régit l'art mimétique est voué à s'abîmer dans le non-dualisme abstrait, tout comme l'iconographie

11 *Ibidem*, p. 142.

12 *Vātusūtra-upaniṣad* (III, 4), A. Boner, S. Rath Sarma et B. Bäumer (trad.), [dans :] A. Boner, S. Rath Śarma, B. Bäumer (dir.), *Vāstusūtra Upaniṣad. The Essence of Form in Sacred Art*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1996, p. 76.

13 *Ibidem* (II, 8), p. 57.

14 *Ibidem* (III, 5), p. 76.

15 Voir, à ce sujet, D. Cush, C. Robinson, M. York (dir.), *Encyclopedia of Hinduism*, New York, Routledge, 2008, p. 1029.

hindoue s'abîme dans le *yantra*. Seules subsistent « une toile carrée (*neutre, sans forme*), [...] des touches estompées jusqu'à l'effacement, une surface peinte à main levée, opaque, [...] une peinture pure, abstraite, non-objective, atemporelle, sans spatialité, identique à elle-même, autonome, indifférente »¹⁶. Par un renversement inattendu, ce qui est normalement relégué à la fonction de simple support émerge désormais en tant que substrat sans accidents, sans modes et sans qualités de tous les accidents, de tous les modes et de toutes les qualités. *A fortiori* si la touche, vecteur privilégié de différenciation et de signifiante, s'estompe dans l'étalement uniforme. Les facteurs picturaux finissent effectivement par s'équivaloir et l'identité de la peinture avec elle-même se donne à voir dans son indifférenciation, pour ne pas dire dans son apophatisme. Aussi s'accomplit le dépassement de la peinture historique comprise comme pratique dualiste vers un aniconisme aussi « transmondain, trahistorique »¹⁷, que celui du *yantra*. Spatialement distincts et pourtant impossibles à dater sinon de manière extrinsèque, les éléments de la série se révèlent aussi indifféremment permutablement que les récurrences du *yantra*.

Apophase et indifférenciation

Il n'en demeure pas moins que les *Ultimate Paintings* donnent accès uniquement à l'absolu de la peinture ou à l'identité picturale elle-même. Leur domaine est par conséquent à distinguer catégoriquement du domaine du *yantra*, qui relève de la « non-dualité » (*advaita*) comme « absolu » (*brahman*) ou comme « Soi » (*ātman*). Le *yantra* ne saurait revêtir une

16 Ad Reinhardt, « [The Black Square Paintings] » (1963), [dans :] B. Rose (dir.), *Art as Art, op. cit.*, p. 82-83.

17 Ad Reinhardt, « [Creation as Content] » (notes non datées), [dans :] B. Rose (dir.), *Art as Art, op. cit.*, p. 191.

fonction esthétique autonome, son caractère n'étant rien d'autre que l'absolu intuitif, nécessaire ou « en soi » (*per se*) appréhendé sous un rapport empirique, contingent ou « accidentel » (*per accidens*). « L'état de conception (ou de "contemplation" [*bhāvanā*]) vide, c'est cela "brahman sans qualités" (*nirguṇa*). Au moyen d'une conception (ou d'une "contemplation") pourvue de qualités, il devient "brahman avec qualités" »¹⁸, dit la *Vātusūtra-upaniṣad*. « Il en va de la "réalisation de brahman" (*brahmavidyā*) comme de la compréhension de la forme »¹⁹, qu'il s'agisse de l'icône ou du *yantra*. La distinction catégorique entre le domaine culturel et le domaine esthétique nous invite tout de même à admettre que le travail de Reinhardt transgresse le régime esthétique en vigueur dans son aire supposée d'appartenance culturelle. En raison de leur affinité avec le *yantra* et de leur insignifiance au sens aussi de caractère inesthétique, les *Ultimate Paintings* ne répondent pas aux critères de production et de réception retenus, au tournant des années 1950, en matière d'abstraction. Tout cela explique l'incompréhension dont ils font immédiatement l'objet et, en contrepartie, encourage la transition interprétative entreprise dans le présent article.

Pour mieux assurer cette transition il est pourtant nécessaire d'approfondir la notion de non-dualité, ne serait-ce que sous le rapport de l'indifférenciation. Dans le brahmanisme classique, déjà chez Bhartr̥hari (seconde moitié du V^e siècle), la métaphore canonique du cercle de feu contribue à une problématisation dont l'enjeu consiste à ne plus différencier la conscience de la connaissance, de même qu'à appréhender leur indifférenciation non pas à partir de la multiplicité (le *brahman* ou Soi avec qualités, attributs ou accidents), mais

18 *Vātusūtra-upaniṣad* (IV, 1), *op. cit.*, p. 75.

19 *Ibidem* (II, 10), p. 57.

de l'unicité (le *brahman* ou Soi sans qualités, attributs ou accidents). Le problème à résoudre reste celui de l'articulation des ordres de différenciation à travers lesquels l'indifférenciation transparait. « Il y a deux formes de *brahman* : l'ayant-forme et le sans-forme, le mortel et l'immortel, l'immobile et le mobile, l'étant (*sat*) et l'invisible »²⁰, affirme la *Bṛhadāraṇyaka-upaniṣad*, où se trouve aussi ce passage : « Son "nom secret" (*upaniṣad*) est : "Réalité de la réalité", la réalité ce sont les souffles et le [Soi] est leur réalité »²¹. À la lecture de ces extraits, la question se pose de savoir ce qu'il en est de la différence entre l'étantité et l'existence ou la réalité absolue. Selon Bhartṛhari, l'étant passé, présent ou futur et l'étant phénoménal ou illusoire n'existent ou ne sont pas réels absolument, attendu que l'existence ou la réalité absolue ne peut ni se temporaliser, ni se modaliser. Elle ne connaît aucune alternative, tandis que l'étant, lui, est toujours factuel, soumis à la contingence.

Une image peut être perceptive, onirique ou hallucinatoire, mais en dernière instance reste un fait, quand bien même ses différenciations pourraient se contredire, voire s'exclure réciproquement. La différenciation entre les états de veille, de rêve et d'hallucination n'entame pas non plus la factualité de l'état effectif, même si la succession implicite finit par le rendre inactuel. Cela vaut également pour l'espace perçu, rêvé ou halluciné, qui demeure un fait en dépit des mouvements qui le pénètrent. Tous ces faits diffèrent certes de l'existence ou de la réalité absolue, cependant la perception existe ou est réelle empiriquement, tandis que l'action de rêver ou d'halluciner n'existe ou n'est réelle qu'idéalement. Et Bhartṛhari d'observer : « De même qu'un ensemble (de parties) tel qu'une vache n'est pas tout entier (simultanément) objet des sens, mais qu'il

20 *Bṛhadāraṇyaka-upaniṣad* (II, 3, 1), *op. cit.*, p. 246.

21 *Ibidem* (II, 1, 20), p. 245.

est perçu partie par partie et que sa forme (totale) est élucidée par la pensée, (de même) la forme des actions – *kriyā* – est déterminée par la pensée – *parikalpyate* – comme un cercle de feu (produit par le tournoiement d'une torche enflammée), alors que les sens qui n'ont accès qu'à des fragments divisés (de cette action) la voient différemment »²². Il en découle l'argument suivant : « C'est donc (l'action totale) qui, quoiqu'elle soit une, est exprimée par des verbes, quand son caractère successif a été déterminé par les parties venues les unes après les autres, en lui surimposant celles qui n'existent pas [absolument] »²³.

Le paradoxe dégagé par Bhartṛhari gît en ceci que la surimposition des différentiations s'accomplit dans une totalité qui finit par la révoquer en doute. Tout bien considéré, la condition empirique de la connaissance contredit la connaissance empirique puisque l'unité s'efface au niveau des parties pour se rétablir au niveau de la forme, révélant par là même le caractère fictif de la surimposition ou de la succession. Madeleine Biarreau en infère que, si l'on « peut unifier, c'est que l'unité existe en soi, sinon pour ma perception, et que ma pensée accède à cette unité au moyen de la perception qui cache l'unité »²⁴.

Apophase et insignifiance

Le cercle de feu comme métaphore de la pensée se retrouve chez Gauḍapāda (première moitié du VI^e siècle), qui donne au *Vedānta*, à l'exégèse conclusive des textes védiques et upanishadiques, une tournure

22 Bhartṛhari, *Vākyapadīya Brahmakāṇḍa* (III, 7-8 et 11), [dans :] M. Biarreau, *Théorie de la connaissance et philosophie de la parole dans le brahmanisme classique*, Paris, La Haye, Mouton & Co., 1964, p. 285.

23 *Ibidem*.

24 M. Biarreau, *Théorie de la connaissance et philosophie de la parole dans le brahmanisme classique*, op. cit., p. 285.

explicitement non-dualiste : « La pure Conscience qui paraît naître, se mouvoir ou exister en tant que substance est (en réalité) non née, immuable, insubstantielle, toute sereine, sans dualité. [...] Tout comme en faisant mouvoir un brandon enflammé on lui donne l'apparence de lignes droites, courbes, etc., ainsi la Conscience, lorsqu'elle se met en mouvement, donne l'apparence d'une perception et d'un sujet qui perçoit. [...] (Ces apparences) n'émanent pas du brandon puisqu'elles n'existent pas en tant que substance. Il en va rigoureusement de même pour la Conscience : la nature d'apparence est identique (dans les deux cas) »²⁵.

Persuadé lui aussi que l'indifférenciation de la réalité absolue est empiriquement constatable, Gauḍapāda s'applique néanmoins à disjoindre l'expérience acquise en fonction de fins extérieures et le Soi ou la conscience absolue comme réalisation dépourvue de finalité tant externe qu'interne. Si, en effet, il y avait corrélation ou subordination entre l'expérience et la réalisation, le dualisme serait implicitement confirmé et le Soi sombrerait dans le monde. De là vient la critique apophatique des positions réaliste et idéaliste. Le *brahman* sans accidents n'est pas nécessaire par rapport au contingent, ne cause pas le monde empirique et ne se transforme pas non plus en ce dernier. Il constitue le substrat indépendant, et non pas la substance, de toute accidance objective ou subjective comme de toute apparence ou illusion. Notre analyse touche donc à la différence fondamentale avec l'ontologie occidentale, dans laquelle la substance permanente est en relation avec l'accidance impermanente, y compris sur le mode de la manifestation. « (L'appellation) "non-né" [ou "non-duel"] (ne se justifie que) du point de vue de l'expérience illusoire [ou

25 Gauḍapāda, *Kārikā* (IV, 45, 47 et 50), P. Feuga (trad.), [dans :] P. Feuga, *Comme un cercle de feu. Māṇḍūkya-upaniṣad et Kārikā de Gauḍapāda*, Paris, Accarias-L'Originel, 2004, p. 155 et 157.

perceptive] ; mais, du point de vue de l'ultime Réalité, (le Soi) n'est pas même "non-né" [ou "non-duel"] »²⁶, rappelle Gauḍapāda. Selon Pierre Feuga, ce passage « nous met en garde contre cette tendance permanente de la pensée à objectiver, à réifier l'Absolu »²⁷. À l'aune de l'orientation prise chez Gauḍapāda par le *Vedānta*, les déterminations et les catégorisations auxquelles procède l'ontologie occidentale ne sont que les temporalisations et les modalisations d'une conscience qui se différencie en elle-même et d'elle-même, versant ainsi dans le dualisme.

Ces quelques précisions permettent de retrouver le fil de notre tentative d'explicitier la logique sous-tendant la série des *Ultimate Paintings* et les écrits corrélés à la lumière de ses affinités avec la « vision » (*darśana*) philosophique connue sous le nom de « *Vedānta* non-duel » (*Advaita Vedānta*)²⁸. *Mutatis mutandis*, il en est de la conscience dans la non-dualité comme de la peinture dans l'abstraction de Reinhardt : il n'y a conscience ou peinture de rien, même pas d'elle-même. Dans un cas comme dans l'autre, l'ontologie et la réflexion s'effacent devant l'autologie. « Mais quand pour lui le Tout est devenu le seul Soi (*ātman*), par quoi peut-il voir et quoi ? [...] Ce par quoi il connaît ce Tout, par quoi pourrait-il le connaître ? »²⁹ Telle est la question rhétorique posée dans la *Bṛhadāraṇyaka-upaniṣad* suite au constat que, « quand il semble exister une dualité, l'un voit l'autre, [...] l'un connaît l'autre »³⁰. La

26 *Ibidem* (IV, 74), p. 166.

27P. Feuga, *Comme un cercle de feu*, op. cit., p. 166.

28 Il y a « six visions » (*ṣaḍdarśana*) attestées dans la philosophie indienne. Pour ce qui est du « *Vedānta* duel » (*Dvaita Vedānta*), voir B. N. Krishnamurti Sharma, *History of the Dvaita School of Vedānta and its Literature from the earliest Beginnings to our own Times*, Dehli, Motilal Banarsidass, 1981.

29 *Bṛhadāraṇyaka-upaniṣad* (V, 5, 15), op. cit., p. 298.

30 *Ibidem*.

multiplicité des individualités ne subsiste plus dans l'identification ultime comprise comme conscience et voyance absolue. Or il en va de même pour la multiplicité des éléments de la série de Reinhardt, laquelle ne subsiste pas non plus dans la peinture ultime. Là aussi, l'unité s'efface au niveau des parties pour se rétablir au niveau de la forme, révélant à son tour le caractère fictif de la surimposition et de la succession. Chaque élément n'est autre chose que l'absolu d'une peinture dont la « nature inhérente »³¹ (*prakṛti*), pour reprendre le lexique de Gauḍapāda, se caractérise de la manière suivante : « Union indifférenciée, unicité, aucune division, aucune multiplicité, aucune conscience de rien, aucune conscience de sa propre conscience »³². Toujours dans les termes de Reinhardt, seule la réalisation qui outrepassa « la spéculation métaphysique et/ou esthétique, l'espace positif et/ou négatif, le temps profond et/ou superficiel, l'objet et/ou le sujet, la présence et/ou l'absence »³³ remplace enfin la différenciation sous-jacente aux diverses phases et actualisations de la peinture historique.

Au moyen d'une exécution invariable émerge et se maintient ce que Reinhardt désigne par la formule « art en tant qu'art » (*Art-as-Art*). Au-delà du contingent, de l'accessoire, et dans une indifférenciation extrême s'opère le retournement où s'inscrit l'avènement apophatique de la peinture non pas comme tautologie, mais comme autologie. Le retrait de l'image, du signe et de la forme devient la condition nécessaire, encore que privative, d'une peinture qui, au lieu de relever de la réalité extérieure (sur le mode mimétique) ou intérieure (sur le mode expressif), ne cesse d'advenir et, de ce fait,

31 Gauḍapāda, *Kārikā* (IV, 9), *op. cit.*, p. 132.

32 Ad Reinhardt, « Dark » (notes non datées), [dans :] B. Rose (dir.), *Art as Art*, *op. cit.*, p. 90.

33 Ad Reinhardt, « A Contribution to a Journal of some Future Art Historian » (1958), [dans :] B. Rose (dir.), *Art as Art*, *op. cit.*, p. 9.

se maintient à l'état non-duel. Dès que la forme et la couleur s'annulent réciproquement, dès que la composition s'arrête en deçà du rythme et du contraste, la peinture parvient à l'insignifiance :

J'ai repris tous les termes dépréciatifs en usage pendant les années 1930 – « dogmes », « insignifiance », « inutilité », « isolement », et ainsi de suite. Le terme « insignifiance » a acquis depuis une connotation positive. Ces derniers temps, il a été réévalué positivement même dans le domaine théologique. Néanmoins, [il y a trente ans,] "insignifiance" indiquait le désengagement de toute signification alternative et cela valait aussi pour « dogme ». [...] Je ne suis pas intéressé par l'expression de ma propre vision. Il s'agit d'une vision esthétique absolue, d'une sorte d'idéologie esthétique.³⁴

Dans cette « vision esthétique absolue », la peinture n'est possible qu'en concomitance avec une écriture au caractère tout aussi apophasique. L'écrit remplit chez Reinhardt une fonction non seulement polémique, mais aussi préventive, en ce qu'il invalide d'emblée toute tentative d'attribuer un contenu quelconque à son travail. Il préserve la valeur abstraite de la peinture par des négations qui, en retour, réaffirment son identité. Il serait donc erroné de privilégier l'aspect visuel au détriment de l'aspect discursif, ou vice-versa, puisqu'ils correspondent à deux axes de développement indiscernables en dernière analyse. « La peinture, qui est une chose négative, constitue une déclaration, tandis que les expressions que j'emploie à son sujet constituent une déclaration négative pour maintenir la peinture libre »³⁵, soutient Reinhardt. La répétition indéfinie de ce double geste de négation rend manifeste la limite à laquelle se heurte la tentative de signifier par la peinture et par le langage ce qui se constitue en peinture et en langage. Sur le plan de l'écriture se produit

34 Ad Reinhardt, [cité d'après :] B. Glaser, « An Interview with Ad Reinhardt » (1966-1967), [dans :] B. Rose (dir.), *Art as Art, op. cit.*, p. 18.

35 *Ibidem*, p. 14.

un mouvement qui déplace sans cesse la pensée, et ce déplacement est indissociable de celui du regard face aux *Ultimate Paintings*. L'enjeu est de frayer une autre voie à la pensée et au regard, de mouvoir ce qui est fixe, d'écarter les entraves conceptuelles et figuratives. Il en résulte une unité sans représentation analogue, bien qu'irréductible, à la vision (au sens de *darśana*) non-duelle, elle aussi contre-intuitive car, comme le témoigne Gauḍapāda, l'absolu est « difficile à [conce]voir »³⁶ (*durdarśa*).

Apophase et désimagination

Abstraction faite du signe au moyen des négations répétées, l'œuvre de Reinhardt provoque une *désimagination*, si l'on peut dire. Faire abstraction consiste, en l'occurrence comme dans le *Vedānta* non-duel, à remettre radicalement en question la logique, la perception et la technique acquises. Ainsi seulement la signifiante cède à l'insignifiante au lieu de s'inverser en simple auto-signifiante. Ainsi seulement l'imagination cède à la *désimagination* au lieu de s'inverser en simple imagerie. L'identité de la peinture se décèle comme se décèle le Soi de toute identité. Il appert désormais que le recours à la philosophie upanisadique rend compte de la genèse des *Ultimate Paintings*. À l'instar de la conscience duelle, la peinture duelle tend à s'identifier tantôt avec son propre objet, tantôt avec elle-même, quand elle ne s'enlise pas dans la confusion entre les deux. La déprise simultanée de l'objectivation mimétique et de la subjectivation expressionniste confère au contraire à l'œuvre de Reinhardt un caractère apophatique au sens de ce passage de la *Bṛhadāraṇyaka-upaniṣad* : « Tu ne peux voir le voyant pénétrant la vision ; tu ne peux entendre l'auditeur pénétrant

³⁶ Gauḍapāda, *Kārikā* (IV, 100), *op. cit.*, p. 179.

l'audition, tu ne peux penser le penseur pénétrant la pensée ; tu ne peux discerner ce qui discerne pénétrant le discernement »³⁷. La « Réalité de la réalité » ne peut être constitutive de la réalité seconde car, sinon, elle lui serait consubstantielle alors qu'elle n'est même pas une substance. En tant que conscience absolue, elle ne se réduit pas non plus à la relation entre l'essence et l'apparence parce que, le cas échéant, il y aurait différenciation entre la relation et les termes reliés.

« Le seul moyen de dire ce qu'est l'art abstrait, ou l'*art en tant qu'art*, est de dire ce qu'il n'est pas »³⁸. Cette assertion de Reinhardt permet d'amener la transition vers la philosophie upanishadique jusqu'à l'approche de la non-dualité élaborée par Śaṅkara (première moitié du VIII^e siècle). Avec Śaṅkara, le *Vedānta* s'engage dans une voie résolument apophasique. L'objection selon laquelle une méthode normalement associée à la théologie négative serait incompatible avec ce qui reste une autologie tombe aussitôt, si l'on considère que cette méthode se trouve déjà chez Platon (environ 428-348 avant notre ère), quoique dans le cadre dualiste de la dialectique³⁹. Comme le signale Pierre Hadot

37 *Bṛhadāraṇyaka-upaniṣad* (III, 4, 2), *op. cit.*, p. 261. « Or le "voyant de la vue" ne se contente pas d'observer, comme à distance, la fonction visuelle en train de s'exercer en relation avec les objets du monde ou l'intellect en train de combiner des notions, il accomplit ce que le témoin en tant que tel est incapable d'accomplir, il *rend conscientes* ces opérations. Sans cette manifestation primaire que le Vedānta appelle Soi ou ipséité (*ātmatā*) et dont le contenu n'est pas lui-même quelque chose de connu par observation, pas davantage quelque chose qui s'observerait soi-même par dédoublement, toute vie psychique concrète se réduirait à un assemblage de processus automatiques et aveugles qui n'appartiendraient à personne. » (M. Hulin, *Śaṅkara et la non-dualité*, Paris, Bayard, 2001, p. 76, les italiques sont dans le texte).

38 Ad Reinhardt, « Art-as-Art », *op. cit.*, p. 53 (les italiques sont dans le texte).

39 Voir Platon, *Le Sophiste* (263e), N.-L. Cordero (trad.), Paris, Flammarion, 1993, p. 198.

(1922-2010), il est « préférable de parler d'apophasisme (du grec *apophasis*, « négation ») ou de méthode aphairétique (du grec *aphairesis*, « abstraction ») plutôt que de théologie négative »⁴⁰. Quant à la méthode aphairétique, elle se voit attribuer par Aristote (384-322 avant notre ère) une portée noétique, une fonction de connaissance également duelle⁴¹. Hadot précise que « la *noesis* consiste dans l'intuition d'une forme ou d'une essence, et cette saisie de la forme implique un retranchement de ce qui n'est pas essentiel : [...] cette opération de retranchement peut se concevoir, dans une perspective logique, comme une opération de négation »⁴². Or l'apophasisme de Śaṅkara se saisit dans sa différence spécifique par rapport à ces méthodes, tout caractère ou potentiel objectivant lui faisant défaut. Autologie (et non pas théologie, ontologie ou tautologie), il tire les conséquences extrêmes de « l'enseignement [de la *Bṛhadāraṇyaka-upaniṣad*] : "ni... ni..." car il n'y a rien qui soit au-delà de ce "ni" »⁴³. Enseignement que Śaṅkara juge adéquat, en vertu même de son inadéquation, à la réalité absolue, que l'on « désigne par l'intermédiaire de la négation de ce que l'on a déjà désigné positivement, en disant : (il [*brahman*]) n'est pas

40 P. Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 239. Ysabel de Andia observe que *negatio* (« négation ») et *remotio* (« retranchement ») sont respectivement « la traduction latine de *ἀπόφρασις* et *ἀφαίρεσις*. L'*ἀπόφρασις* est une proposition négative par opposition à une proposition affirmative, *φάσις* ou *καταφάσις*. L'*ἀφαίρεσις*, qui indique l'action d'ôter ou d'enlever ou de supprimer (*ἀφαίρειω*) quelque chose, s'oppose à *πρόσθεσις*, le fait d'ajouter quelque chose, comme la soustraction s'oppose à l'addition. » (Y. de Andia, *Denys l'Aréopagite. Tradition et métamorphoses*, Paris, Vrin, 2006, p. 185).

41 Voir Aristote, *Les seconds analytiques* (I, 18, 81b), J. Tricot (trad.), [dans :] Aristote, *Organon*, Paris, Vrin, 1987, t. 4, p. 96.

42 P. Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, op. cit., p. 240-241.

43 *Bṛhadāraṇyaka-upaniṣad* (II, 3, 6), op. cit., p. 247.

(ainsi), (il) n'est pas (ainsi). Et l'on redouble la négation pour (obtenir) une extension distributive : tout ce qui est acquis, tout cela est nié »⁴⁴.

Pour Śaṅkara, il existe deux genres ou niveaux de contradiction, l'un empirique et l'autre logique, tous deux déterminés par la métaphore, elle aussi canonique, de la corde prise pour un serpent. À l'occasion, le souvenir du serpent peut se surimposer à la présence de la corde avant de disparaître et cette contradiction empirique peut induire la contradiction logique consistant à prendre les différentes expériences pour des changements affectant la réalité. Cela n'implique pas pour autant que la réfutation et la désillusion permettent d'établir le Soi, qui au contraire « est auto-établi et non pas prouvé à l'aide des moyens de connaissance droite »⁴⁵. Autrement dit, la chaîne des réfutations et des désillusions ne peut véhiculer la conscience absolue car « le Soi, en tant que support du déploiement de ces moyens de connaissance, est (en droit) établi avant eux »⁴⁶. Là réside la différence fondamentale avec l'apophatisme ontologique ou théologique. Cette différence tient au fait que chez Śaṅkara ne subsiste aucune alternative entre l'immanence et la transcendance, tandis qu'en ontologie et en théologie le terme « apophatisme » désigne « le sens général d'une démarche de l'esprit visant une transcendance à travers des propositions négatives »⁴⁷, conformément à la définition qu'en donne Hadot. La démarche sankarienne aboutit au dépassement non seulement de

44 Śaṅkara, Commentaire à la *Bṛhadāraṇyaka-upaniṣad* (II, 3, 6), M. Biardeau (trad.), [dans :] M. Biardeau, « Quelques réflexions sur l'apophatisme de Çankara », *Indo-Iranian Journal*, vol. III, The Hague, Mouton & Co., 1959, p. 82.

45 Śaṅkara, Commentaire aux *Brahmasūtra* (II, 3, 7), L. Renou (trad.), [dans :] M. Hulin, *Śaṅkara et la non-dualité*, op. cit., p. 72.

46 *Ibidem*.

47 P. Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, op. cit., p. 240.

toute détermination concevable, mais aussi à la négation (tant redoutée par l'ontologie et par la théologie, qu'elles soient positives ou apophatiques) de l'être même de son propre objet. « Or, le *brahman* n'a pas de genre, si bien qu'il ne peut être exprimé par le mot *être*, [*non-être*,] etc. Il n'a pas non plus de qualité, car il est sans qualité ; il ne peut davantage être exprimé par un terme d'action, parce qu'il est sans activité »⁴⁸, argue Śaṅkara. Une telle démarche ne laisse pas non plus d'alternative entre le connu et l'inconnu, s'accordant ainsi avec la *Kena-upaniṣad* (VIII^e-VII^e siècle avant notre ère), selon laquelle le *brahman* « est en vérité autre que le connu et au-delà du non-connu »⁴⁹. L'hyperbole et le paradoxe empêchent ici d'opérer les associations nécessaires à l'inférence ou à la réfutation, ce qui achève la vision (au sens encore de *darśana*) vers l'insignifiance, vers une sorte d'impasse onto-théologique.

Pour conclure, sous les aspects dégagés *supra* et malgré le fait que sa dimension demeure étrangère aux dimensions du *yantra* et des formules upanishadiques, la « vision esthétique absolue » que prône Reinhardt rejoint le *Vedānta* non-duel. Les *Ultimates Paintings* constituent des *insignifiants* en ce qu'ils dessinent en creux les conditions de la peinture comme autologie apophatique. Quel que soit l'élément de la série, quel que soit le tour de langue, la difficulté éprouvée à discerner une *Gestalt* (« division en fond et en forme », dans toute l'acceptation du terme) entraîne la conversion concomitante du regard et de la pensée. La facture est finie jusqu'à son effacement, comme s'il s'agissait de parvenir au bout de la peinture

48 Śaṅkara, Commentaire à la *Bhagavad-gītā* (XII, 12), M. Biarreau (trad.), [dans :] M. Biarreau, « Quelques réflexions sur l'apophatisme de Çaṅkara », *op. cit.*, p. 98-99.

49 *Kena-upaniṣad* (I, 3), A. Degrâces (trad.), [dans :] A. Degrâces (dir.), *Les Upaniṣad*, *op. cit.*, p. 210.

et de l'écriture. Abstraction faite de toute image et de tout sens reconnaissables, il n'y a qu'indifférenciation, insignifiance et *désimagination* :

Pas de lignes ni d'imaginations, pas de formes ni de compositions ni de représentations, pas de vues ni de sensations ni d'impulsions, pas de symboles ni de signes ni d'empâtements, pas de décorations ni de colorations ni d'effets picturaux, pas de plaisirs ni de douleurs, pas d'accidents ni de *ready-mades*, aucune chose, aucune idée, aucune relation, aucun attribut, aucune qualité – rien qui ne soit essentiel. [...] La seule norme artistique est l'unicité et l'acuité, la correction et la pureté, l'abstraction et l'évanescence. La seule chose que l'on puisse prédiquer de l'art, c'est sa cessation, son caractère inanimé, son immortalité, son manque de contenu, son caractère informe, son manque d'espace, son atemporalité.⁵⁰

À la lecture de ces extraits, il est possible d'entendre la résonance lointaine du passage central de la *Māṇḍūkya-upaniṣad* (VIII^e-VII^e siècle avant notre ère) :

Ni connaissant ce qui est intérieur, ni connaissant ce qui est extérieur, ni connaissant l'un et l'autre ensemble, ni bloc de connaissance, ni connaissant ni non-connaissant, ni visible, ni lié à l'action, insaisissable, indéfinissable, impensable, innommable, essence de la connaissance du Soi unique, ce en quoi le monde se résorbe, tout de paix, bienveillant, non-duel [...].⁵¹

Force est de noter, après l'avoir mis à l'épreuve de la transition vers l'aniconisme du *yantra* et le non-dualisme vedantin, que l'œuvre de Reinhardt n'est pas régi par la distinction, encore largement répandue en Occident, entre la pratique et la théorie. De manière complémentaire, il transgresse le rapport que la peinture et l'écriture entretiennent, en tant que disciplines établies, dans le cadre de l'esthétique occidentale. À cela s'ajoute que plusieurs de ses caractéristiques ne rentrent pas dans les catégories occidentales d'art et de littérature

50 Ad Reinhardt, « Art-as-Art », *op. cit.*, p. 56.

51 *Māṇḍūkya-upaniṣad* (7), A. Degrâces (trad.), [dans :] A. Degrâces (dir.), *Les Upaniṣad*, *op. cit.*, p. 507-508.

artistique. À tous ces égards, il s'avère un hapax, d'où les perplexités qu'il continue à susciter. Aucune correspondance iconographique ou philosophique stricte n'a émergé au fil des interprétations avancées, ce qui, par contre, a permis d'éviter l'écueil du comparatisme⁵². L'essentialisme de dérivation métaphysique qui postule des principes universels accessibles à toute interrogation ultime a été également évité, dans la mesure où l'autologie upanishadique reste inassimilable à l'ontologie comme à la théologie, peu importe que celle-ci soient positives ou apophatiques⁵³. Un recouplement

52 Le modèle de cette tendance s'élabore chez Paul Masson-Oursel (1882-1956) au début du siècle dernier (voir P. Masson-Oursel, « Objet et méthode de la philosophie comparée », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1911, n° 4, p. 541-548) et est repris par Jean-Paul Reding : « La philosophie comparée a pour fonction l'étude en principe scientifique, c'est-à-dire historique, philologique et critique, des philosophies n'appartenant pas à l'ensemble culturel occidental (les philosophies orientales) et d'en comparer les doctrines à celles de la philosophie occidentale en vue d'en dégager des relations significatives entre philosophies orientales et occidentales. » (J.-P. Reding, *Les fondements philosophiques de la rhétorique chez les sophistes grecs et chez les sophistes chinois*, Berne, Peter Lang, 1985, p. 21).

53 René Guénon (1886-1951), par exemple, fait remonter les différentes traditions à une « philosophie pérenne » (*philosophia perennis*) : « En raison de l'universalité des principes, comme nous l'avons dit, toutes les doctrines traditionnelles sont d'essence identique ; il n'y a et il ne peut y avoir qu'une métaphysique, quelles que soient les façons diverses dont on l'exprime, dans la mesure où elle est exprimable, suivant le langage qu'on a à sa disposition, et qui n'a d'ailleurs jamais qu'un rôle de symbole ; et, s'il en est ainsi, c'est tout simplement parce que la vérité est une, et parce que, étant en soi absolument indépendante de nos conceptions, elle s'impose pareillement à tous ceux qui la comprennent. » (R. Guénon, *Orient et Occident*, Paris, Éditions de La Maisnie, 1987, p. 193). La même assumption se retrouve chez Ananda K. Coomaraswamy (1877-1947) : « La tradition hindoue est l'une des formes de la *Philosophia Perennis*, et, comme telle, incarne les vérités universelles dont aucun peuple ni aucune époque ne saurait revendiquer la possession exclusive. C'est pourquoi un Hindou est parfaitement désireux de voir ses Écritures utilisées par d'autres hommes à titre de "preuves

d'horizons est en revanche constatable à la lumière de l'indifférenciation, de l'insignifiante et de la *désimagination*, l'autologie faisant abstraction de toute superposition ou succession dans l'espace et dans le temps, de toute sémantique et de toute imagerie, qu'il soit question du *yantra*, du *Vedānta* non-duel ou des *Ultimate Paintings*.

extrinsèques et valables" de la vérité que ces derniers connaissent aussi. » (A. K. Coomaraswamy, *Hindouisme et Bouddhisme*, R. Allard et P. Ponsoye (trad.), Paris, Gallimard, 1949, p. 16-17).

bibliographie

- Andia Y. de, *Denys l'Aréopagite. Tradition et métamorphoses*, Paris, Vrin, 2006.
- Aristote, *Les seconds analytiques*, J. Tricot (trad.), [dans :] Aristote, *Organon*, Paris, Vrin, 1987, t. 4.
- Biardeau M., *Théorie de la connaissance et philosophie de la parole dans le brahmanisme classique*, Paris, La Haye, Mouton & Co., 1964.
- Biardeau M., « Quelques réflexions sur l'apophatisme de Çankara », *Indo-Iranian Journal*, The Hague, Mouton & Co., 1959, vol. 3.
- Boner A., Rath Śarma S., Bäumer B. (dir.), *Vāstusūtra Upaniṣad. The Essence of Form in Sacred Art*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1996.
- Coomaraswamy A. K., *Hindouisme et Bouddhisme*, R. Allard et P. Ponsoy (trad.), Paris, Gallimard, 1949.
- Cush D., Robinson C., York M. (dir.), *Encyclopedia of Hinduism*, New York, Routledge, 2008.
- Degrâces A. (dir.), *Les Upaniṣad*, Paris, Fayard, 2014.
- Feuga P., *Comme un cercle de feu. Māṇḍūkya-upaniṣad et Kārikā de Gauḍapāda*, Paris, Accarias-L'Originel, 2004.
- Guénon R., *Orient et Occident*, Paris, Éditions de La Maisnie, 1987.
- Hadot P., *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002.
- Hulin M., *Śaṅkara et la non-dualité*, Paris, Bayard, 2001.
- Khanna M., *Yantra. The Tantric Symbol of Cosmic Unity*, London, Thames & Hudson, 1979.
- Masson-Oursel P., « Objet et méthode de la philosophie comparée », [dans:] *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1911, n° 4.
- Platon, *Le Sophiste*, N.-L. Cordero (trad.), Paris, Flammarion, 1993.
- Reding J.-P., *Les fondements philosophiques de la rhétorique chez les sophistes grecs et chez les sophistes chinois*, Berne, Peter Lang, 1985.
- Rose B. (dir.), *Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- Sharma B. N. K., *History of the Dvaita School of Vedānta and its Literature from the earliest Beginnings to our own Times*, Dehli, Motilal Banarsidass, 1981.

abstract

Apophatism and Non-duality in the *Vedānta* and in Ad Reinhardt's work

The *Ultimate Paintings*, a series of abstractions made by Ad Reinhardt during the 1960s, are coupled with writings with obvious affinities to the apophatic formulas of the commentaries of the *Upanishads* (the philosophical conclusions of the *Vedas*) known as the "non-dual *Vedānta*" (*Advaita Vedānta*). The abstractions themselves refer to the model of the *yantra*, the geometrical diagram into which Brahmanic iconography is supposed to subside. In this instance, the apophasis defeats the attempt to signify through painting and language what constitutes itself in painting and language.

keywords



Apophasis, abstraction, indifferenciation, de-imagination, insignificance, non-duality.

mots-clés

Apophase, abstraction, indifférenciation, désimagination, insignifiance, non-dualité .

diego scalco

Docteur en philosophie, chercheur associé à l'Institut ACTE de l'Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, axe « Esthétique et théories critiques de la culture », Diego Scalco enseigne la philosophie de l'art dans le même établissement et à l'Université de Picardie – Jules Verne. Il a récemment publié « La tragédie comme *dés/enrégimentation* de la violence », *Marges*, n° 34 (« Éthique et/ou esthétique »).

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 09.06.2022 Accepted : 28.11.2022 Published : 31.03.2023	ÉTUDES	ASJC 1213
		
ORCID : 0000-0002-8601-6681		
D. Scalco, « Apophatisme et non-dualité dans le Vedānta et chez Ad Reinhardt », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 33, pp. 95-117. DOI : 10.4467/23538953CE.23.004.17566		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		

SÉBASTIEN GALLAND

Université Paul-Valéry (Montpellier III)

Kim Tschang-Yeul : La voie de l'eau

À Patrick-François Tort

Depuis la série *Événement de la nuit* en 1972 jusqu'à *Neige* en 2003, le peintre Kim Tschang-Yeul (1929-2022) a développé une poétique de l'informe dans laquelle la négation, le vide et l'absence orientent le processus créateur. L'informe est une ouverture sur la nuit, sur la déconstruction de l'image confrontée à la lente érosion des éléments, et notamment à l'eau qui exerce sur la toile son pouvoir de délitement avant de la dissoudre dans le néant. L'informe ne saurait prendre forme définitive, dans la mesure où il excède toujours la forme, la limite et le bord. L'informe n'est rien en soi, il est ce par quoi une forme frêle peut provisoirement surgir pour bientôt se dissiper telle la rosée. L'informe confine à l'irreprésentable, il est fait de choses discrètes, menues, fortuites, accidentelles ou périphériques. L'informe exige le décentrement, et c'est peut-être pourquoi il ne se rencontre nulle part mieux qu'en Extrême-Orient. Bien qu'il ait vécu maintes années en Occident et ait été influencé par l'art informel de Michel Tapié, Yeul a adopté une position « excentrique » en maintenant, souvent à son insu, une distance lointaine entre lui et les avant-gardes, qu'il s'agisse de sa participation au monochrome coréen ou au *Pop Art* new-yorkais. L'étrangeté de Yeul, sa condition d'exilé, transparaît dans sa peinture qui est mouvement et non statut, stase ou état. Associant l'art de la calligraphie chinoise et la pratique de l'abstraction qu'il découvrit dans les œuvres de Jackson Pollock ou

Robert Rauschenberg, le plasticien sud-coréen propose à travers la matérialité de l'œuvre une méditation sur la fluence des mondes et des formes. L'informe restitue les choses, les éléments et les êtres à la disponibilité du mouvant, en même temps que le créateur devient réceptacle et la forme sans fin. Ce qui compte, plus que la forme, est de percevoir et de recouvrer cette fluidité originaire, une matière première qui transforme notre relation à la nature. La goutte d'eau, premier ou dernier état de la matière, exprime certes la précarité des choses, mais elle traduit encore un au-delà de la représentation dont la richesse est aussi grande que sa retenue. L'eau métaphorise le vide sans lequel le plein ne saurait se déployer. Elle introduit à la pratique du non-agir, qui ne consiste pas à ne rien faire mais à laisser advenir les facteurs porteurs à l'œuvre dans la forme. Le processus créateur s'abstient de toute action intentionnelle, pour mieux laisser agir la puissance invisible du tao. Plastique, mobile, et polymorphe, l'eau peut revêtir toutes les formes, riche de tous les faisables qu'elle contient virtuellement. Les gouttes qui recouvrent l'image suggèrent que l'effet pictural ne doit pas être achevé, satisfaisant ou suffisant. Au contraire, l'effet doit être encore à l'œuvre, demeurer partiel, incomplet et esquissé, pour constituer un événement qui sera un avènement. Le processus créateur sera d'autant plus effectif que son effet aura été tenu en réserve. Poétique de l'ellipse qui cultive l'accomplissement manquant, et qui s'avère une méditation de vie et non de mort.

Au commencement, il y a le noir de l'encre, de l'huile et du graphite qui recouvre le deuil impossible de la guerre civile entre les Coréens du nord et du sud, des massacres de civils, des déplacements de populations, des séparations et des exils. Après avoir connu l'occupation japonaise, Kim Tschang-Yeul rejoint clandestinement en 1947 la région sud pour se soustraire à la domination soviétique, au gouvernement de Kim Il-sung

et aux arrestations massives. Le 25 juin 1950, lorsque les troupes nord-coréennes, appuyées par l'armée chinoise, atteignent Séoul, il est fait prisonnier et enrôlé de force dans le camp communiste ; il parvient à la faveur d'un bombardement à s'échapper en traversant à la nage le fleuve Han pour rallier les positions sud-coréennes¹. Il participe à cette guerre fratricide, l'une des plus meurtrières du XX^e siècle, où les civils furent systématiquement ciblés par les belligérants, jusqu'à la suspension des hostilités le 27 juillet 1953 sans que la paix puisse être établie. Les guerres civiles laissent de profonds stigmates dans la vie intime, et la ligne de démarcation entre le Nord et le Sud s'est d'abord tracée à l'intérieur de chaque famille coréenne. Le réel de la violence, de la terreur et de la mort constitue une limite pour la représentation et ses moyens plastiques. La guerre ne produit pas seulement des images de la destruction, elle est aussi par son réel insoutenable une destruction des images et de leur capacité à décrire le monde des vivants : « La moitié de mes camarades de classe avait disparu et ma propre sœur de quinze ans était morte. Je ne pensais qu'à pleurer ou à crier. Je repris la peinture pour exprimer toute ma rage. Mes toiles à cette époque étaient complètement informelles, monochromes, je ne pouvais que les couvrir de points ou de traits »². Les monochromes noirs de 1984-1985 constellés de gouttes d'eau, comme déjà

1 « Où il est question de la queue d'un tigre. Kim Tschang-Yeul, Michel Enrici, entretien », [dans :] M. Enrici, *Kim Tschang Yeul*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 134 : « En 1950, des soldats nord-coréens attaquent par surprise Séoul. Je suis très vite enrôlé et la guerre commence avec toutes ses horreurs. C'est, pour moi, la période la plus terrible, la plus douloureuse et la plus humiliante de ma vie. J'ai gardé pendant très longtemps les visions d'horreur à la suite des bombardements et il m'arrive encore parfois de faire des cauchemars à ce sujet. Mais heureusement, en 1953, les Américains débarquent et c'est la fin de la guerre ».

2 *Ibidem*, p. 134.

ceux de 1979, perpétuent ce deuil impossible présent dans les peintures et les gouaches des années 60 où la surface noire est divisée par de fragiles bandes horizontales grises et blanches, lesquelles ouvrent et ferment l'espace, dessinent des échelles, des paliers et des niveaux qui confrontent la peinture à ses propres limites face au réel insondable : « Je faisais de mon côté de la peinture informelle dans laquelle je voyais des cadavres écrasés par des chars – c'est une scène dont j'ai été témoin pendant la guerre »³. Les tableaux de Yeul ressortissent à une approche négative, qui consiste à multiplier les obstacles et les barrières pour suggérer un réel invisible, une grandeur ou une horreur incommensurable et incommunicable, autour de laquelle il est certes loisible de graviter mais que l'on ne saurait saisir, regarder ou fixer. Images négatives parce qu'elles choisissent l'abstraction contre la figuration, l'imitation et le réalisme, et sont la représentation de l'absence de représentation. Images négatives qui se nient en tant qu'images, oscillent entre l'absolu et le rien, et appartiennent à un processus créateur qui est l'expérience du dépouillement, de la désappropriation et de la réduction. L'image tend à se supprimer elle-même, afin de nous orienter vers un irréprésentable qui ne se donne que fugitivement sur un mode déceptif. La guerre, la terreur ou la souffrance ne sont pas niées dans leurs effets dramatiques, mais transférées au-dehors de l'image dans un effort de distanciation et de reconstitution mentale. Les toiles de 1964 sont intitulées symptomatiquement *Rite* : elles sont la commémoration d'un impossible, où la mémoire ne peut plus accéder à la figure. La mélancolie provoque des rituels minutieux qui peuvent la tempérer, non en délivrer. La conjuration est prise en défaut, la consommation de la perte de l'objet aimé suspendue. L'absence de

3 *Ibidem*, p. 135.

réconciliation entre les deux Corées empêche un travail de deuil libérateur encore aujourd'hui. L'ombre de l'objet mélancolique est tombée sur l'image. Le sujet s'emploie à traverser cette image, sa propre image, pour tenter de retrouver l'objet perdu⁴. Le processus créateur laisse opérer une puissance de destruction, de désaturation et d'évidement de la masse visuelle, tout comme le temps qui, effaçant les couleurs de la vie, transforme finalement toute image en monochrome.

Le phénomène de la goutte sur le monochrome est lié à la solitude, au froid et à l'imagination nocturne. L'expérience eut lieu une nuit d'hiver lorsque l'artiste, peu satisfait de son labeur, achoppait sur un impossible. Au petit matin, se lavant le visage dans un seau d'eau, il aspergea le dos des toiles posées en désordre dans son atelier, et observa contre toute attente la persistance des gouttes lumineuses au revers du tableau visible⁵ : « Et là j'ai été très étonné et ému par la vue de ces gouttes d'eau au dos des toiles qui brillaient dans la lumière du matin »⁶. L'hiver est associé à l'eau dans l'astrologie chinoise. La goutte fut d'abord un événement qui demandait à se réaliser, un surgissement qui relevait d'une étrange intentionnalité, une apparition sur le point de disparaître, une trouvaille prête à se dérober dans l'aurore qui montait. Le tableau intitulé *Événement de la nuit* en 1972 retrace cette circonstance hasardeuse. Sur la surface entièrement noire se détache une goutte grise, dont les contours et le cœur portent quelques éclats de lumière blanche. La goutte qui tombe dans

4 J. Lacan, *L'Angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p. 387-388.

5 « Où il est question de la queue d'un tigre », *op. cit.*, p. 136 : « C'était l'hiver le plus froid qu'avait connu Paris depuis trente ans, et dans mon pauvre atelier aux murs en bois troués il faisait très froid. Une nuit, j'avais travaillé et je n'étais pas satisfait de moi. Le matin, j'ai été avec mon seau mendier un peu d'eau chez le voisin [...]. Je m'étais alors lavé le visage et j'avais aspergé de gouttes d'eau le dos des toiles posées un peu n'importe comment dans l'atelier ».

6 *Ibidem*.

une chute sans fin ressemble à une larme, elle évoque la dimension de la perte, mais une perte inscrite dans la durée : un temps mort indépassable... Pourtant la goutte insinue dans le processus la contingence et l'aléatoire ; la création échappe à son créateur pour lui indiquer une planche de salut. La négativité consiste en un procédé non projectif qui joue de la rencontre de séries causales indépendantes, et génère un résultat plus ou moins imprévisible. L'événement de la goutte n'est certes pas un hasard pur, puisqu'un regard et un procédé l'organisent sur le fond. Mais un phénomène fortuit advient pour le créateur comme pour le spectateur qui se laisse conduire par l'effet automatique ou improvisé. Yeul assista aux performances de Merce Cunningham, qui usait de ces hasards dans ses chorégraphies en ménageant les conditions qui favorisent l'imprévu. De même John Cage concevait des partitions qui offraient à leur interprète la liberté d'improviser à volonté. Le chorégraphe et le musicien utilisaient dans ce sens le *Yi king* (*Classique du changement*) pour rompre la prédictibilité des séquences rythmiques, et développer une esthétique stochastique intégrant une variable aléatoire dans la composition. Le hasard est moins programmé que recherché, sollicité ou provoqué. L'aléatoire est un jeu dans lequel l'artiste ne se refuse pas à l'accident propice. L'artiste joue avec les gouttes d'eau, admettant qu'il n'en est pas le maître, car ce sont elles qui décident de l'événement au rebours de toute démarche intellectuelle planificatrice. Le fond noir de la nuit tombe sur l'ordre de la raison. Le don du hasard permet de surmonter l'obstacle et le deuil, de les liquéfier, et peut-être de les liquider : « Le moment où je commence à peindre des gouttes d'eau marque le moment où je veux me détacher du thème de la guerre de Corée, même si j'y restais attaché. Pour moi, peindre des gouttes d'eau, c'est alors l'acte de dissoudre toutes les souffrances en neutralisant mon ego »⁷.

⁷ *Ibidem*, p. 137.

Les gouttes qui s'accumulent sur le tableau sont autant de métaphores de l'impermanence du vivant, de la précarité des formes et de la fluence de l'être. L'eau se confond avec le processus de la vie, et le processus de la création avec la nature. Elle ouvre à une sagesse de l'imprégnation et de la capillarité qui ne consiste pas dominer ou intervenir, mais à laisser agir les puissances de déploiement et les facteurs porteurs qui parcourent la nature. Dans son évolution incessante, le souffle-énergie se condense et se coagule, accède à la visibilité et devient forme ; mais corrélativement il se désature et se décante, devient invisible et informe. L'eau se situe côté yin, comme la nuit, la lune, l'ombre, la terre, la féminité et la souplesse ; tandis que la lumière, le soleil, le ciel, la masculinité et la rigidité se situent côté yang. Chaque être dans l'univers trouve son origine dans un souffle-énergie qui, grâce à la régulation du yin et du yang, aboutit à toutes les manifestations de l'existence, si l'on suit le *Yi king*. Labile et polymorphe, l'eau peut revêtir toutes les formes, s'adapter à tous les reliefs et les contenants dont elle épousera la forme. Elle est l'élément le plus humble et le plus insignifiant, de ne pas posséder de forme propre ; et cependant elle est l'élément le plus riche en formes, du fait de sa neutralité et de son insipidité. L'eau se fond avec la nature du tao. Par sa labilité, elle est à la lisière du rien et du tout, de l'absence et de la présence, entre la forme et l'informe, « évation plus qu'invasion », « allusion plutôt qu'alluvion », comme l'écrit François Jullien⁸. Dans son humidité et son humilité, l'eau donne vie à toutes choses en s'écoulant. Elle est le symbole du féminin qui conquiert le masculin par attraction plutôt que par contrainte. La métaphore de l'eau enseigne que le meilleur moyen de peindre est de

8 F. Jullien, *La Grande image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, 2003, p. 141-159.

se placer en position d'infériorité par rapport à l'événement, à la toile et aux outils, en s'abstenant de tout interventionnisme. Il s'agit de laisser agir la puissance invisible du tao. Le non-agir ne consiste pas à ne rien faire, mais à se mettre au diapason de la propension et à accompagner ce qui se transforme. La goutte est non-agir, elle coule en laissant derrière elle une trace plus ou moins identifiable selon que le fond soit noir ou grège dans les tableaux des années 80. La toile absorbe l'humidité, un jeu de présence et d'absence s'instaure où les gouttes visibles voisinent des gouttes invisibles. Le clair arrondi de l'eau contraste avec la tache brune allongée dans *Déconstruction* en 1985. La goutte et son empreinte présentent des formes indécises qui ne cessent de se métamorphoser : larmes, perles, rosées, ruisselets, traînées, étangs, fleuves ou océans. Parfois, elles recouvrent l'entièreté de la surface telles des gouttes de pluie ou de condensation sur une vitre. D'autres fois, elles sont disséminées au hasard, mises sur une ligne horizontale, verticale ou oblique, ou bien réunies en un triangle ou un rectangle dans un côté du tableau, quand elles ne sont pas situées au centre, entourées par le vide. Une et multiple, la goutte se duplique en un flux intarissable. Le processus de création repose non pas sur l'efficacité, qui sert la maîtrise, la loi et l'ordre, mais sur l'effcience qui se contente d'induire un effet en se laissant guider par la transformation naturelle. La non-maîtrise se substitue à la maîtrise, la non-peinture à la peinture, la non-forme à la forme.

Dans *Récurrence* en 2017, comme déjà dans *Cinq gouttes* en 1986, ou dans *Triangle, cercle, carré* en 1983, le peintre recourt à un tracé suspensif, quand il s'agit de représenter les coulures, les tavelures ou les vestiges de l'eau. Afin de réaliser au recto la trace humide, la toile est travaillée au verso. Le visible est précédé par un invisible qui le fonde, et constitue la racine de la tache entourant parfois la goutte. Les formes floues,

diffuses ou indéfinies, procèdent d'une esthétique de la retenue qui alterne les vides et les pleins. La goutte elle-même est une présence évanescence, un « vide plein » sans odeur ni saveur. La non-peinture consiste pour le peintre à ne pas peindre mais de façon qu'il y ait peinture, comme il y a de l'action à la condition de ne pas agir. La peinture advient sans que l'on peigne, sans que l'on dirige ou décide. L'alternance du vide et du plein est le signe d'une peinture qui a renoncé à l'achèvement, et dans laquelle le peintre, impersonnel, tient les formes dans un processus vital d'évolution. Le vide-médian attire l'invisible et le visible, le yin et le yang, dans une combinaison infinie qui anime le monde et ses créatures. Le tableau est laissé à son autonomie organique et à son accomplissement temporel. De là un tracé fragmentaire qui avance par intervalles, interruptions et suggestions. L'effet est d'autant plus efficient qu'il est encore à l'œuvre, il est d'autant plus satisfaisant qu'il n'est pas suffisant et demeure ouvert aux possibles par son impossibilité à se boucler sur lui-même. L'effet achevé est un effet mort, l'effet inachevé un effet vivant : le premier ne trouve plus à se déployer, le second poursuit son déploiement. L'esthétique négative cultive la retenue qui consiste non seulement à laisser l'effet advenir, mais à le maintenir comme advenant et encore à advenir, au lieu de le fixer en une forme déterminée⁹. L'alternance de la forme et de l'informe sauvegarde la puissance du devenir. L'absence est la part la plus active de la présence, la distance assure la vraie proximité. L'absence, le manque et l'empreinte permettent à l'œuvre de demeurer ouverte aux flux énergétiques et de continuer à opérer. Cet art de la désoccupation de l'espace et de la désappropriation de la représentation garantit une participation directe du spectateur au processus, dans la mesure où son imagination investit les blancs de l'image et du trait.

9 *Ibidem*, p. 99-118.

En 2003 dans *Neige*, le papier embossé fonctionne tel un écran sur lequel le spectateur projette les images latentes de son imagination et concourt au jeu de la forme et l'informe. Les éléments sont pris dans une mutation perpétuelle, l'eau peut s'évaporer en ne laissant derrière elle qu'une ombre humide tout comme elle peut se densifier en cristaux de neige. Le papier blanc présente des gouttes qui forment des bulles, comme il s'en aperçoit sur les étendues liquides quand des gaz souterrains remontent vers la surface. Le blanc et le noir ont ceci de particulier qu'ils fusionnent toutes les couleurs. Parce qu'ils sont des surfaces neutres, ils captent les couleurs, les reflets et les regards de leur environnement immédiat. Ils sont des surfaces interactives, qui réagissent aux sollicitations extérieures. L'absence de couleur est la condition paradoxale de la présence virtuelle de toutes les couleurs. Le blanc et le noir effacent les couleurs, afin de mieux les contenir en eux. L'invisible dégage une zone de visibilité, l'informe promet un monde de formes, qui ne nous apparaissent que si nous faisons l'expérience de contempler longuement le blanc et le noir, de nous immerger dans leur épaisseur sensible pour nous imprégner des énergies qui les habitent. Le blanc comme le noir sont des non-couleurs, qui sont la signature du vide. La non-peinture produit des espaces blancs ou noirs qui sont des espaces sonores, des espaces de résonances silencieuses. L'œil écoute, et l'oreille voit. La neutralité du blanc et du noir est un réservoir de synesthésies. La goutte d'eau ne renvoie pas seulement au silence de la larme, elle est aussi une goutte sonore, un grelot, comme le dit la langue coréenne. Le son appartient à un au-delà de l'image. La sonorisation de la goutte déchire l'image, qui bée sur une dimension autre : non plus l'invisible, mais l'inouï. Dans sa limite, l'image rencontre l'illimité. La goutte produit un son dont la résonance est d'autant plus grande qu'elle ne

peut s'entendre. Musique silencieuse, dont l'harmonie demeure en réserve pour ne pas s'épuiser. Moins le son est intense et plus sa sonorité se propage, moins il s'actualise et plus sa promesse se diffuse à l'infini¹⁰. Les gouttes peintes ne font pas de bruit, et pourtant elles résonnent jusqu'à l'assourdissement. La goutte devient pluie ou averse, le grelot grêlon ou grêle. Les sons conduisent au silence, non seulement parce qu'ils sont entrecoupés de silence, mais encore parce que le silence est leur origine, la dimension de leur déploiement, comme le vide conditionne le plein. La prégnance du silence est liée à ce qu'il renferme potentiellement tous les sons. Le silence est blanc ou noir, il est une couleur en train de s'épurer pour laisser lieu à une profondeur aussi insaisissable qu'indifférenciée, celle du fond sans fond que l'art permet de réintégrer.

Peut-être la beauté crée-t-elle le vide, mais en tant qu'elle est l'actualisation du vide foncier dont participent tous les êtres et qui s'avère leur fond plénier. Le vide constitue le fondement de toutes choses, il est ce par quoi l'être peut advenir. Le vide n'est pas plus une substance qu'il n'a une existence, il est un non-être dont l'esthétique négative active la puissance de fécondité et d'animation. De ce vide premier qui est une forme sans forme et une image sans image, Lao-Tseu déclare : « Regardant sans voir, on l'appelle l'Invisible ; écoutant sans entendre on l'appelle l'Inaudible ; palpant sans atteindre on l'appelle l'Imperceptible ; voilà trois choses inexplicables qui, confondues, font l'unité. Son haut n'est pas lumineux ; son bas n'est pas ténébreux. Cela serpente indéfiniment, indistinctement, jusqu'au retour au Non-Chose... On le qualifie de Forme de ce qui n'a pas de forme et d'Image de ce qui n'est pas image »¹¹.

10 F. Jullien, *Éloge de la fadeur*, Paris, Picquier, 1991, p. 47-66.

11 Lao-Tseu, *Tao-tê-King*, XIV, Paris, Seuil, 1979, p. 47 (Traduction modifiée S.G.).

Le taoïsme enseigne l'abandon du mot, du savoir et de la représentation, pour affirmer l'efficacité d'une « réalité » qui se manifeste dans les signes sans pour autant se réduire à eux, et qui ne se présente qu'en creux sur le mode de l'absence. Le plein provient du vide, et le vide agit dans le plein. La circulation du vide interdit que l'on distingue la vision, la peinture et le monde. Le tableau ne se superpose pas à la réalité, il s'y intègre. L'espace vacant sur la toile fait apparaître le fond indifférencié des choses. Que le plein se donne depuis le vide exige que la toile reste vierge pour une large part, comme dans *Récurrence* en 1996, 1999 ou 2002. Dans l'huile de 2002, Yeul pratique la « peinture en coin » en déplaçant le centre de la représentation dans les angles de l'image : à gauche les gouttes, à droite les signes à demi effacés. La composition est déséquilibrée par le vide qui occupe presque l'entièreté de l'espace. À l'opposé, dans la série de 1989 au même titre, l'espace était entièrement recouvert par des couleurs sombres, des signes illisibles et quelques gouttes éparses sur le haut de l'image. La peinture participe du jeu du vide et du plein, elle montre et cache. Elle est le lieu de rencontre du vide et du plein, de l'homme et du monde, de l'intérieur et de l'extérieur. Elle est un point de coïncidence entre l'univers spirituel et l'univers matériel, entre l'espace intérieur et les phénomènes extérieurs ; elle consiste avant tout à réactiver un lien originaire à la nature, éléments et énergies. Esthétique qui tend à se supprimer elle-même, pour créer un microcosme où la vie est possible. Gouttes, pluies ou neiges nous réacheminent vers le fond indifférencié du « Non-Chose », à la faveur d'un geste qui peint les choses non en les installant dans une forme stable et définitive, mais en les captant d'après leur fond vide, leur impermanence foncière et leur métamorphose inépuisable.

Dès lors l'acte de peindre implique une disponibilité au monde qui relève encore et toujours du non-agir.

Yeul ne cherche pas à peindre la goutte, il la laisse venir à lui et se rendre présente pour lui. Il se tourne vers elle pour recevoir son événement ou, plus exactement, il se rend lui-même présent à l'objet à peindre, il devient cet objet, il devient l'eau, la goutte, la pluie ou la neige, pour que la forme de l'eau puisse apparaître dans sa justesse. Pareille communion ne se peut sans une préparation qui revêt l'aspect d'une méditation. Méditer revient pour le peintre à se laisser imprégner par la nature qui le transforme : « Je me suis retrouvé tout seul, sans beaucoup de moyens et dans des conditions d'existence très rudimentaires. Ce fut une période de grande solitude, mais j'essayais de retrouver l'esprit de mon enfance, de remonter dans mes racines au plus près de la nature. J'ai repris des séances de méditation et de yoga pour retrouver l'essentiel et dépasser mon ego. Je me suis plongé dans la lecture des livres de Suzuki sur le bouddhisme zen, puis dans le *Tao te King* et ses commentaires que j'ai pendant très longtemps consultés »¹². La neutralisation de l'égo permet d'accéder à une résonance avec la nature et les éléments. L'oubli de soi ménage un espace vide où il est possible de contenir l'univers et les éléments. L'intusception suscite une disponibilité au non-humain qui est la faculté à être éveillé par toutes choses¹³. Chaque goutte doit être portée en soi pour avoir la chance de se déposer telle qu'elle est sur la toile. L'image doit être produite dans le cœur pour atteindre une ressemblance spirituelle. Il convient de quitter la forme pour obtenir cette ressemblance qui est aussi vivace. L'eau est une « fenêtre nocturne » depuis laquelle le méditant contemple et voit se former les images grâce auxquelles

12 « Où il est question de la queue d'un tigre », *op. cit.*, p. 136.

13 A. K. Coomaraswamy, *La Transformation de la Nature en Art*, Paris, Dervy, 2017, p. 54. Par intusception, entendre la capacité à recevoir intérieurement l'illumination.

il pourra s'immerger dans la nature, et retrouver le fond indifférencié¹⁴. Partie prenante d'un processus qui mobilise son corps et son esprit, ce n'est pas le peintre qui domine l'eau, c'est l'eau qui le conduit à travers les espaces méditatifs : « Et puis j'ai vécu mon enfance dans un paradis, un petit village du fin fond de la montagne. La nature était belle, et je ne pensais qu'au meilleur du meilleur de l'homme. Dans ce village, la présence de l'eau était très importante. Il y avait une source puissante dans le village, qui était aussi traversée par une rivière. Elle m'a manqué toute ma vie. Son souvenir m'a guidé toutes ces années »¹⁵. L'eau redonne voix au fond, elle ouvre un espace libéré de l'horreur où les souffles vitaux peuvent à nouveau s'épancher. Méditer l'eau équivaut à se laver des souillures de la mort et à lever les obstructions au deuil. La présence véritable surgit au plus intime, et ce plus intime est le plus impersonnel. L'intériorité est ouverture, cheminement et dissolution dans un paysage sans fin. Le retrait est accès à l'intégralité du fond qui se situe au-delà de toute individualité. Le non-personnel est la possibilité de se concentrer sur l'ici et maintenant, de se mouvoir naturellement, sans but ni profit. Dans l'abandon de l'égo, ce sont aussi les peurs et les angoisses qui s'évacuent, et notamment la peur de la mort. Qu'est-ce que la vie, sinon une succession d'ici et maintenant ? Chaque instant est à vivre dans sa plénitude. Conscience, pensée et réflexion sont des barrières à cette méditation. La vie est une goutte d'eau provisoirement suspendue entre une inspiration et une expiration. Le monde des phénomènes et le monde invisible du vide s'interpénètrent. Les phénomènes engendrent le vide, le vide engendre les phénomènes. L'art est ici une action sans pensée, sans conscience et sans égo. Il n'est pas faux d'énoncer

14 Y. Escande, *Montagnes et eaux*, Paris, Hermann, 2005, p. 140-168.

15 « Où il est question de la queue d'un tigre », *op. cit.*, p. 137.

que c'est le fond qui prend en charge la création, c'est lui qui constitue le processus par lequel l'image advient à l'être et le pinceau à la vie.

Il arrive que les gouttes d'eau jouxtent des idéogrammes, les éclairent ou les recouvrent, comme c'est le cas dans *Réurrence* en 1993, 1994, 1999, 2007 ou 2008. Parmi cette série, un tableau à l'acrylique et à l'huile daté de 2012 porte sobrement le titre de *Nuit*. Dans la tradition chinoise, la peinture est l'origine de l'écriture pictographique, puis idéographique (les idéogrammes coréens n'étant qu'une version simplifiée des idéogrammes chinois). Yeul fut initié à la calligraphie chinoise et au taoïsme par son grand-père lettré. Peinture et écriture sont intrinsèquement liées par la pratique de la calligraphie qui invite elle-même au détachement et au recueillement intérieur. L'au-delà de l'image est aussi l'au-delà des mots, discours qui s'estompe pour évoquer une dimension implicite qui est l'infini. L'image et le discours se nient en tant que langage pour restituer discrètement un indéfinissable. Le processus négatif se soucie moins de l'exécution de l'œuvre que de ce qui doit éclore dans sa faveur, après une longue intériorisation du sensible. L'encre est l'eau de la nuit, et, à l'instar de l'eau, sa richesse réside dans les formes virtuelles qu'elle tient repliées dans son obscurité, qu'elle retient plutôt que de les expliciter et de les concrétiser dans la lumière pleine. La gouttelette est écriture, l'écriture d'un invisible qui est le vide. Pour autant, l'au-delà de l'image et du mot n'ouvre sur un aucun ailleurs. L'image renvoie certes à ce qui se trouve hors de l'image, mais ce hors-champ se fond dans l'immanence de la nature même. La négativité à l'œuvre dans le processus créateur ne consiste pas à opposer au monde sensible un monde intelligible, comme c'est le cas dans la tradition occidentale et les avatars du platonisme. L'eau nous exhorte au contraire à nous situer au centre du cercle, c'est-à-dire dans cette vacuité

primordiale qui constitue le foyer de toute existence. Le triangle, le cercle et le carré se retrouvent dans plusieurs tableaux de Yeul. Les trois figures géométriques renvoient respectivement à la génération de l'énergie, à la sérénité et à la stabilité, à l'homme, au ciel et à la terre ; mais elles ont en commun de contenir en leur centre un vide premier. Le cercle est le symbole du vide, et chaque goutte par sa forme sphérique rappelle l'importance de ce vide premier. Le vide nous apprend à évoluer dans un tout indivisible ; c'est le vide qui nous permet d'approcher chaque être ou élément dans sa présence pure et totale. Une goutte de rosée dans l'évanescence de l'aurore suffit pour recevoir l'illumination. À l'école de l'eau, le peintre méditant se dégage de la pensée qui est une maladie. La pensée participe de l'intentionnalité : elle fixe le flot vivant. La non-pensée consiste à laisser être les choses, sans plus vouloir les comprendre ou les expliquer. C'est le choix de l'informe. Pareil état revient à se détacher de l'art et de la théorie, pour atteindre à une aisance qui est la voie libre. C'est tout naturellement qu'on peint et parvient au miracle de la présence. L'eau est un miroir vide qui réfléchit spontanément toutes choses sans subjectivité, ni jugements ou préjugés. Dans l'oubli de la pensée et de ses excès égotiques, elle est l'accomplissement secret de tout.

Parce que sa peinture s'insère dans le processus naturel, Kim Tschang-Yeul peint l'univers dans sa totalité. Une totalité qui se compose et se décompose à travers une infinité de gouttes qui sont autant de miroirs du grand univers, autant de petits univers repliés sur leur énergie créatrice à la façon des monades. L'eau est transitoire entre l'air et le feu qui sont des éléments fluides et légers, et la terre avec laquelle elle partage une certaine pesanteur sans pour autant perdre sa plasticité. L'eau est une texture conjonctive qui unit les contraires, pour bientôt nous enseigner à nous effacer

nous-mêmes devant l'absence de dualité. L'eau est mutation continue : non seulement elle relie les éléments opposés, mais elle matérialise le vide qui permet à la roue des éléments de tourner. Peindre l'eau revient à se joindre à l'univers, sans qu'il ne soit plus nécessaire d'œuvrer. La prise de conscience du vide n'est pas synonyme de retrait du monde, mais au contraire de dilution dans le fond. La fluidité à laquelle parvient le peintre est un esprit sans pensée, sans arrêt ni attachement. L'esprit est pareil à l'eau qui ne se fixe à aucun endroit. Lorsque l'esprit se fige dans l'unilatéralité, c'est la souffrance, le chagrin et la mélancolie, qui sont comme un hiver qui gèle l'eau. Aussi l'esprit doit-il tourner comme la roue de l'eau. Le tableau noir peut alors se dissoudre dans les éléments et l'art disparaître pour laisser place à cette vie, dont la fragilité est le gage de métamorphoses illimitées. Art du non-art, peinture de la non-peinture, calligraphie de l'éphémère, à la manière de ces vieux maîtres chinois qui dessinaient sur le dos des rivières...

bibliographie

- Coomaraswamy A. K., *La Transformation de la Nature en Art*, X. Mignon et J. Poncet (trad.), Paris, Dervy, 2017.
- Escande Y., *Montagnes et eaux*, Paris, Hermann, 2005.
- Jullien F., *Éloge de la fadeur*, Paris, Picquier, 1991.
- Jullien F., *La grande image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, 2003.
- Lacan J., *L'Angoisse*, Paris, Seuil, 2004.
- Lao-Tseu, *Tao-tê-King*, F. Houang et P. Leyris (trad.), Paris, Seuil, 1979.
- Tschang Yeul K., « Où il est question de la queue d'un tigre », [dans :] Enrici M., *Kim Tschang Yeul*, Arles, Actes Sud, 2018.

abstract

Kim Tschang-Yeul : The Way of Water

From the series *Event of the Night* in 1972 to *Neige* in 2003, via *Gouttes d'eau* (1979-2013), the painter Kim Tschang Yeul has developed a poetics of formlessness in which negation, emptiness and absence direct the creative process. The Korean plastic artist offers through the materiality of the work a meditation on the fluence of worlds and forms. The drop of water expresses the precariousness of things, but also evokes a beyond of representation whose richness is as great as its restraint. Water is the metaphor of the void without which the full cannot unfold; it introduces the practice of non-action, which does not consist in doing nothing but in letting the supporting factors at work in the form happen. The creative process abstains from any intentional action, to let the invisible power of the tao act.

keywords



Real, unrepresentable, impermanence, empty and full, non-action, non-painting

mots-clés

Réel, irréprésentable, impermanence, vide et plein, non-agir, non-peinture

sébastien galland

Professeur de culture générale en classes préparatoires aux grandes écoles à Montpellier. Chargé de cours d'esthétique et sciences des arts en Philosophie et Arts plastiques à l'université Paul-Valéry (Montpellier III). Docteur en Histoire de la Philosophie (thèse sur Giordano Bruno et le génie mélancolique). Chercheur au Centre d'Études en Rhétorique, Philosophie et Histoire des Idées, ENS Lettres et Sciences Humaines à Lyon, ainsi qu'à l'Institut d'Histoire de la Pensée Classique. Ouvrages parus : *Le sceau des sceaux* (2020) ; *Métaphysique de la lumière* (2008) ; *Hildegarde de Bingen et la tradition visionnaire* (2016).

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 09.05.2022 Accepted : 12.11.2022 Published : 31.03.2023	ÉTUDES	
ORCID : 0000-0002-0217-9417			
S. Galland, « Kim Tschang-Yeul : La voie de l'eau », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 33, pp. 119-138. DOI : 10.4467/23538953CE.23.005.17567			
www.ejournals.eu/CahiersERTA/			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			

CORNELIA KLETTKE

Université de Potsdam

Pierre Klossowski. L'acte créateur de l'écrivain-peintre

A travers tous ses propos, l'œuvre théorique et artistique de Pierre Klossowski reflète l'idée d'une vision du monde soumise au principe de la simulation et de l'illusion. Cette idée, devenue chez lui contrainte, consent au simulacre la suprématie sur le réel. Plus jeune, l'auteur avait initialement entrepris une quête religieuse de la vérité. Il s'était plongé dans des études théologiques et s'était essayé pendant de longues années à différentes pratiques religieuses au sein de plusieurs ordres catholiques. Il a étudié à fond Maître Eckhart et s'est inspiré de son « "fond abyssal" [...], incréé [...] et ne souffrant aucune détermination, ne se connaissant que par la négative »¹. Il est évident que Klossowski s'inscrit dans la filiation de la théologie négative², même si sa recherche aboutit plus tard – après un autre détour vers la doctrine luthérienne³ – dans une négation du divin.

Après son « revirement », il va se sentir investi du rôle d'un « hérétique » aux prises avec une quête impulsionnelle de la vérité, il est vrai, suivant Nietzsche dans la prise de conscience douloureuse « que nous ne disposons d'aucun organe propre à la connaissance »⁴.

1 A. Arnaud, *Pierre Klossowski*, Paris, Seuil, 1990, p. 8.

2 *Ibidem*, p. 9.

3 *Ibidem*, p. 179-195. Arnaud présente une bonne vue d'ensemble de la biographie de Klossowski. Arnaud et Klossowski ont été amis pendant de nombreuses années.

4 P. Klossowski, « Nietzsche, le polythéisme et la parodie » (conférence tenue au Collège de Philosophie en 1957), [dans :] *Idem, Un si*

au sens de Nietzsche, Klossowski se soustrait à l'impasse des capacités humaines à la connaissance en affirmant à la place de la vérité l'erreur comme voulue⁵. En tant que créateur d'une métaphysique pervertie, Klossowski reste toujours à la recherche de la révélation de l'être, désormais dans le rôle de l'« antagoniste » divin qui, replié sur lui-même, tend à imiter un mystique religieux. Ce geste, plutôt que de le guider vers Dieu, le mène en son for intérieur au bord d'un abîme, où la vérité se dérobe. Le divin se voit remplacé par les insinuations du démon, que Klossowski vit comme « la complicité d'une force "démonique" » lors de la création de ses œuvres d'art⁶.

Partant de la philosophie, Klossowski, le philosophe-artiste, franchit les frontières entre la philosophie, la littérature et les Beaux-Arts, si bien qu'on ne distingue plus, au sein de son œuvre, la théorie de la fiction.

L'imitation d'un mystique religieux comme « erreur voulue »

Dans le monde de Klossowski, qui inclut aussi bien l'âme, l'esprit et le corps ainsi que l'art, la religion et le langage, règne le principe de la simulation : un flot d'images fausses, falsifiées, trompeuses – les simulacres – attaque l'esprit et les sens. Ce n'est qu'ainsi que ce qui est au fond indicible dans les visions intérieures apparaît comme communicable ou représentable à l'extérieur. Ainsi, pour Klossowski, l'art représente « la

funeste désir, Paris, Gallimard, 1963, p. 193.

5 Au sujet de « l'erreur voulue », cf. P. Klossowski, « Nietzsche, le polythéisme et la parodie », *op. cit.*, p. 197 sqq.

6 P. Klossowski, « Retour à Hermès Trismégiste (de la collaboration des démons dans l'œuvre d'art) », [dans :] *Idem, La Ressemblance*, Marseille, Éditions Ryôan-ji, 1984, p. 96. Klossowski emploie le terme « démonique », inhabituel en français, pour "démoniaque" chez Tertullien et saint Augustin en référence au païen Hermès Trismégiste.

science du "faux" : celle du simulacre »⁷. Le caractère à la fois dénonciateur et mensonger du simulacre, qui dissimule le divin et révèle le diabolique, permet à l'auteur de concevoir l'œuvre d'art selon les règles du jeu de l'erreur voulue.

L'évasion dans l'art comme dans un domaine de l'illusion et de la simulation, supérieur à la vérité et à l'erreur, ouvre la possibilité à la prostitution des phantasmes intérieurs obsessionnels et donc à la communication de l'intensité en tant qu'expérience existentielle. L'idéal romantique de l'exaltation poétique du monde dans le domaine du métaphysique rencontre en quelque sorte un écho à son pôle opposé le plus extrême dans l'aspiration artistique à la communicabilité de la nature impulsionnelle et instinctive de l'homme et au pathos de sa compréhension⁸. Chez Klossowski, le « pathos » signifie la souffrance provoquée par la conscience d'être dominé par la nature impulsionnelle.

La « science de l'apparence » de Klossowski gravite autour de l'existence humaine dans le geste d'un « enseignement de l'inenseignable »⁹, dont le noyau est l'indicible qu'aucune pensée conceptuelle ne peut atteindre, un enseignement qui, à la différence d'une science/philosophie institutionnalisée, ne peut pas trouver des disciples, mais seulement des complices¹⁰. Gilles Deleuze, le « complice » le plus remarquable en dehors de Michel Foucault, qualifiera l'enseignement d'une métaphysique perversie de Klossowski de « théo-pornologie » ou de « pornologie supérieure »¹¹.

7 P. Klossowski, « Digression à partir d'un portrait apocryphe », [dans :] *L'Arc*, 1972, n° 49, p. 12.

8 Cf. P. Klossowski, « Nietzsche, le polythéisme et la parodie », *op. cit.*, p. 188, 193.

9 P. Klossowski, « Digression à partir d'un portrait apocryphe », *op. cit.*, p. 11, en italique dans le texte.

10 *Ibidem*, p. 12.

11 G. Deleuze, « Klossowski ou les corps-langage », [dans :] *Idem, Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 381. La première dénomina-

L'acte de création artistique : le circuit immobile du désir (intensité), le phantasme, le seuil d'imposture, le simulacre

Dans ses textes conceptuels, Klossowski s'est exprimé à maintes reprises au sujet de la base ainsi que de la genèse de ses « œuvres d' "imagination" »¹². Dans l'intention de Klossowski, la polysémie et la dissimulation correspondent à sa compréhension du langage comme simulacre dans son rapport au phantasme. Klossowski lui-même parle des « *Wahnbild* et *Trugbild* » comme des « vrais thèmes » de ses « œuvres d' "imagination" »¹³. Comme l'auteur l'atteste lui-même, ses thèmes sont de nature obsessionnelle¹⁴. Les instincts s'associent à une idée issue du sentiment et des conditions empiriques de l'existence pour former une « expérience initiale »¹⁵ qui produit par la réduction de la mémoire une représentation obsessionnelle, un phantasme (au sens d'une idée fixe), qui, muet et incommunicable, gravite

tion est issue de la première version de l'essai publiée dans *Critique*, mars 1965, n° 214, p. 200. Deleuze commente l'œuvre littéraire et théorique de Klossowski parue jusqu'alors. Il s'agit d'un hommage à l'œuvre klossowskienne et en même temps d'une « appropriation » de celle-ci par le philosophe poststructuraliste au sens d'une transposition de la littérature en philosophie.

12 et en particulier – comme Klossowski le mentionne lui-même dans l'essai « Protase et apodose » ([dans :] *L'Arc*, 1970, n° 43, p. 10) – dans la « Postface » des *Lois de l'Hospitalité*, dans « Le philosophe scélérate » et dans la « Note additionnelle à la sémiotique de Nietzsche » en tant qu'annexe de *Nietzsche et le Cercle vicieux* (P. Klossowski, *Nietzsche et le Cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969).

13 P. Klossowski, « Protase et apodose », *op. cit.*, p. 10. « *Wahnbild* et *Trugbild* » en allemand et en italique dans l'original.

14 Cf. P. Klossowski, « Protase et apodose », *op. cit.*

15 P. Klossowski, « Postface », [dans :] *Idem, Les Lois de l'Hospitalité*, Paris, Gallimard, 1965, p. 333. Reprise des œuvres *La Révocation de l'édit de Nantes*, *Roberte, ce soir* et *Le Souffleur*. Édition augmentée d'un « Avertissement » et d'une « Postface ».

à l'intérieur d'un « immobile circuit »¹⁶. Le phantasme se forme au « point-limite » entre l'impulsion et la pensée en tant que transformation de l'impulsion en une idée trompeuse¹⁷. Le circuit fantasmatique – le circuit immobile du désir, donc – ressemble en quelque sorte à un circuit électrique au sein duquel opère une énergie, l'intensité, qui détermine le degré de cohérence, ou encore d'obsession du « *Wahnbild* » (phantasme). Le phantasme est décrit comme le « signe unique »¹⁸, comme la « singularité », la « souveraine invisibilité », l'« inimaginable ». Il exprime l'« intensité », la « cohérence », l'« abstraction », l'« ambiguïté », l'« énigme ». Cette obsession incommunicable, qui s'accroît jusqu'à former un signe et pousse à la communication en vertu de son « intensité première »¹⁹, « projette son ombre sur la réalité quotidienne du monde »²⁰, une ombre du désir et de la souffrance.

L'imposture lors de la communication du monde cohérent du signe réside donc dans le détour par la « visualisation » du signe sous la forme d'une « image ». Cette « visualisation » ne repose pas sur le principe d'identité, ne se comporte pas comme le signe pour la signification et n'est pas non plus un véritable équivalent, dans la mesure où il s'agit ici d'une « pure inégalité »²¹ (Blanchot), où quelque chose représente autre chose, mais pas au sens d'une allégorie ou d'un

16 *Ibidem*.

17 P. Klossowski, « Note additionnelle à la sémiotique de Nietzsche », *op. cit.*, p. 366.

18 P. Klossowski, « Postface », *op. cit.*, p. 339-340. On retrouve les notions suivantes dans l'ensemble de l'œuvre théorique de Klossowski ; cf. en particulier la « Postface », pour certains termes, cf. également M. Blanchot, « Le rire des dieux », [dans :] *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} juillet 1965, n°151, p. 95 sqq. et A. Arnaud, *Pierre Klossowski*, *op. cit.*, p. 9-10.

19 P. Klossowski, « Postface », *op. cit.*, p. 334.

20 *Ibidem*, p. 346.

21 M. Blanchot, « Le rire des dieux », *op. cit.*, p. 96.

symbole, puisque l'« Autre » n'est pas une signification transcendante ou immanente, mais bien un signe indéchiffrable²². La mise en parole, qui ne peut s'accomplir que dans le domaine des stéréotypes²³, est l'équivalent trompeur du phantasme et en tant que tel un simulacre : « le langage est le simulacre de la singularité obstinée de notre phantasme »²⁴.

Les « œuvres d' "imagination" » de Klossowski se servent du langage comme d'une « ruse » ; les mots persistent dans l'ambiguïté. Dans la mesure où le signe ne repose pas sur la relation d'équivalence entre l'expression et le contenu, mais sur la fausse apparence d'un substitut, le simulacre, qui ne fait que simuler une équivalence, le langage se révèle être un « faux-monnayage ». Il est vrai que les signes institutionnalisés et la structure grammaticale conventionnelle livrent un code assez courant, un stéréotype, mais le signe unique, en tant que pure intensité, n'est pas compatible dans sa cohérence singulière avec ce code, de sorte que cette écriture-simulacre²⁵ devient alors un jeu libre des différences, qui approuve la fantaisie et le hasard.

Le concept d'écriture du franchissement des frontières de Klossowski

La structure inhérente aux propos écrits et imagés de Klossowski est celle du redoublement, apparentée à la simulation au sens d'un « venir ensemble »²⁶. Ce

22 Cf. M. Blanchot, « Le rire des dieux », *op. cit.*

23 P. Klossowski, « Protase et apodose », *op. cit.*, p. 19-20.

24 P. Klossowski, « Note additionnelle à la sémiotique de Nietzsche », *op. cit.*, p. 367.

25 Pour plus d'information, cf. C. Klettke, *La Poétique de l'écriture-simulacre et les grands modèles*, Paris, Classiques Garnier, 2020.

26 M. Foucault, « La prose d'Actéon », [dans :] *La Nouvelle Revue Française*, mars 1964, n° 135, p. 449. Foucault écrit : « simuler c'est, originellement, venir ensemble ».

redoublement présente chaque thème à travers une mise en abyme. Selon ses propres allusions dans l'essai « Protase et apodose »²⁷, l'auteur procède toujours selon le même système : dans ses textes de fiction, le « tableau (scénique) » correspond à l'« argumentation (dialoguée) ». Dans un autre redoublement, la fiction se reflète dans un ouvrage conceptuel qui, bien qu'exposé comme un discours scientifique, est emmêlé dans un enchevêtrement de simulacres et reste ainsi prisonnier du cercle de la simulation. Dans ses romans, Klossowski applique son concept d'écriture du franchissement des frontières. La théorie et la fiction, le narratif et le discursif, le texte et l'image, le langage et le corps, la littérature (ou l'art) et la philosophie deviennent dans ses textes indiscernables.

Nous décrivons le rythme de l'alternance en nous appuyant sur l'exemple du *Bain de Diane* (1956). Si l'on considère sa part de simulacre, la *Prose d'Actéon* s'apparente à un kaléidoscope reflétant en fonction du changement de perspective une large gamme de formes d'expression artistiques. Au sens de ce nomadisme, le texte-simulacre feint des réminiscences du théâtre, du récit, de discours théo-philosophiques, d'images réelles/imaginaires et de sculptures. Mais le texte reflète également la narration filmique quand, dans certains passages, il rappelle un film en noir et blanc qui représente la conscience, et semble même renvoyer à des techniques cinématographiques, comme la décélération d'un événement (le ralenti), ici par exemple la scène où Diane se dévêt sous le regard indiscret d'Actéon²⁸. Ainsi, dans son intermédialité,

27 P. Klossowski, « Protase et apodose », *op. cit.*, p. 10.

28 P. Klossowski, *Le Bain de Diane*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1956 et 1972. Les deux éditions comprennent quatre photographies de détails de la Diane de Versailles exposée au Louvre. Nous citons d'après la 3^e édition, Paris, Gallimard, 1980 avec un dessin de l'auteur, ici p. 75-77.

le texte *Le Bain de Diane* ne simule pas uniquement différents genres littéraires (le récit mythologique, le mystère, le théâtre divin romain, la prose essayiste), mais également des séquences de films, des images (des tableaux), des sculptures. De plus, il se met en scène comme un commentaire scientifique et joue avec le franchissement des frontières entre la philosophie/théologie et l'art. En raison d'un déplacement constant de perspective, le texte est soumis à une oscillation permanente à la manière d'un caméléon, symbole de mutabilité, d'instabilité et de fausseté.

L'étroit enchevêtrement du texte avec des photographies annexes représentant des fragments de la statue de Diane, ainsi qu'avec un « frontispice » dessiné par l'auteur, qui ne se résument en rien à de simples illustrations, confère au *Bain de Diane* un aspect multimédial en raison de son ancrage dans la différentialité de divers domaines artistiques. L'indicible se dérobe dans les blancs entre les différentes approches artistiques, la sculpture, la photographie, le dessin, le texte.

L'interchangeabilité du texte et de l'image

La vision des imaginations fantasmatiques a incité Klossowski non seulement à l'écriture, mais également au dessin, à la peinture et plus tard à la sculpture : « Passant de la spéculation au *spéculaire*, je me trouve en fait sous la dictée de l'image. C'est la vision qui exige que je dise tout ce que me donne la vision »²⁹.

29 P. Klossowski dans les « Entretiens avec Alain Arnaud », [dans :] P. Klossowski, *La Ressemblance*, op. cit., p. 102. L'étude de ce sujet dans la critique littéraire commence avec la collection d'essais *La Ressemblance* (1984), contenant les « Entretiens avec Alain Arnaud ». Cf. en outre en particulier l'article d'Alain Buisine, « Le musée Klossowski », qui ne s'intéresse cependant pas au *Bain de Diane* : A. Buisine, « Le musée Klossowski », *Revue des Sciences Humaines*, 1985-1, n° 197, p. 111-140.

Le fait que les dessins de Klossowski ne possèdent aucunement un caractère purement illustratif, ressort des conversations citées entre Arnaud et l'artiste³⁰. Dans son chapitre « La lettre et le tableau », Decottignies argumente également dans ce sens, en définissant plus précisément le parallélisme entre le texte et l'image à l'aide d'auto-commentaires de Klossowski : « Ce n'est donc ni par caprice, ni pour des raisons de commodité que l'écrivain s'est ainsi tourné vers l'art plastique. C'est une réflexion philosophique qui l'a d'abord convaincu que la communication, justement mise en doute dans la pratique narrative, s'accomplissait en revanche par la médiation du spectacle, soit dramatique, soit pictural »³¹.

Selon notre conception, une esthétique de la simulation comprend l'idée de l'interchangeabilité du texte et de l'image. Ce qui vaut séparément pour le texte et l'image en tant que simulacres, se rapporte également à leur « venir ensemble » (Foucault). Ils se reflètent l'un l'autre en tant que simulacres, ils se redoublent et se (dis)simulent dans la simultanéité de leur apparition comme « le Même et l'Autre », qui se révèlent et se revoient mutuellement. Le texte et l'image ne sont pas identiques : ce sont des doubles différentiels au sens de la disjonction affirmative.

Le frontispice en tant que miroir de l'histoire/du mythe

Dans l'édition Gallimard du *Bain de Diane* (1980), le corpus du texte est précédé d'un dessin reproduit

30 Cf. A. Buisine, « Le musée Klossowski », op. cit., p. 101.

31 J. Decottignies, *Pierre Klossowski. Biographie d'un monomane*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses Universitaires du Septentrion, 1997, p. 160.

en noir et blanc de Klossowski formant un frontispice³². Cette image est encore plus impressionnante en sa version en couleur, qui a été achevée en 1973³³. En 1972, Klossowski commence à utiliser des crayons de couleur ; parallèlement, il se détourne de la littérature pour se consacrer aux Beaux-Arts. Le frontispice s'inscrit dans le commencement de cette nouvelle phase de création. L'image reflète dans de nombreux détails la métamorphose d'Actéon chez Ovide (*Les Métamorphoses*, III, 138-205), même si, dans la conception des figures de Diane et d'Actéon, il subsiste une divergence fondamentale entre la retenue pudique du poète antique, selon lequel Actéon est la victime innocente d'une fatalité funeste, et le voyeurisme du chasseur ainsi que la concupiscence de Diane chez Klossowski. Le dessin indéniablement parodique de Klossowski illustre simultanément le « moment souverain »³⁴ : l'événement extatique du viol de Diane et la métamorphose d'Actéon en un cerf ainsi que – même si cela ne reste qu'une allusion – le déchiquetage qui s'ensuit d'Actéon par les chiens. Le crime commis envers Diane, la profanation/le viol de la déesse, est

32 Arnaud, lui aussi, attire l'attention sur la combinaison du texte et du dessin en tant que « frontispice » ou « contrepoint » (cf. P. Klossowski, « Entretiens avec Alain Arnaud », *op. cit.*, p. 101). Les premières éditions du *Bain de Diane* (éd. Jean-Jacques Pauvert, 1956 et 1972) ne contiennent pas de frontispice, mais quatre vues différentes de Diane de Versailles (Louvre).

33 P. Klossowski, *M. de Max et M^{lle} Glissant dans les rôles de Diane et Actéon* (1954-1973), mine de plomb rehaussée, 152 x 107,5 cm, Coll. Panero, Turin. Illustration, [dans :] P. Grenier *et al.*, *Pierre Klossowski*, Centre National des Arts Plastiques, Paris, La différence, 1990, p. 107. à consulter en ligne : <http://pierre-klossowski.fr/pages/page.php?cat=1§ion=artiste&ch=peintures&page=12&aller=Aller>, n° 6 (*M. de Max et M^{lle} Glissant II*).

34 Concernant la notion de « moment souverain » pour désigner l'extase, cf. le commentaire de Klossowski au sujet de Bataille dans « Du simulacre dans la communication de Georges Bataille », [dans :] P. Klossowski, *La Ressemblance*, *op. cit.*, p. 30.

alors « redoublé » par le chien qui bondit au premier plan. En revêtant cette fois les traits du cynique et de l'iconoclaste blasphématoire³⁵, celui-ci représente en même temps une métamorphose ultérieure d'Actéon qui correspond à la métamorphose de l'idole en un croissant de lune.

L'illusion d'une scène de théâtre est suscitée par le rideau en tant que cadre, suggéré sur le bord supérieur de l'image, ainsi que par le paysage ambiant, peuplé d'arbres artificiels et parodiques qui rappellent la représentation d'Ovide (« *Vallis erat piceis et acuta densa cupressu* »/« Dans un val dru de pins et de cyprès aigus », *Les Métamorphoses*, III, 155). L'enchevêtrement des corps représente une pose théâtrale, puisque les protagonistes Diane et Actéon simulent des comédiens, ce qui transparait également dans le titre de l'image : *M. de Max et Mlle Glissant dans « Diane et Actéon »*. On distingue les attributs suivants : le croissant de lune qui apparaît dans un coin du ciel, l'arc de la chasserresse et le cor de chasse du chasseur.

On peut dire quelque chose de similaire au sujet de la double sculpture *Diane et Actéon* (1990, collection Denise Klossowski)³⁶ : il s'agit ici également d'une scène de théâtre, cependant au sens d'un théâtre *pictural*. L'arrière-plan est peint et ressemble à un décor de scène. Les lignes hachurées des arbres et du paysage renvoient de manière associative à la fourrure animale (le cerf) au sens d'une fusion au sein même de la déesse

35 P. Klossowski, *Le Bain de Diane*, op. cit., p. 90 sqq.

36 Sculpture en résine synthétique, 245 x 130 x 95. Pour l'illustration, cf. le catalogue du Museum Ludwig, Cologne : A. Spira, S. Wilson (dir.), *Pierre Klossowski*, London, Whitechapel Gallery, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2006, p. 128. Une variante qui contient peu de différences (inversion spéculaire des figures, présence du deuxième chien) est *Diane et Actéon* (1990), sculpture en résine synthétique, 244 x 176 x 122. À consulter en ligne : <http://pierre-klossowski.fr/pages/page.php?section=artiste&ch=sculptures>, n° 3.

du règne végétal (les arbres etc.), du règne animal et du règne minéral ou astral (la grotte, les montagnes ; l'arc argenté de Diane – le croissant de lune). L'index et le pouce de la main gauche de la déesse forment au-dessus du sabot un signe étrange, peut-être magique : une allusion au circuit immobile du désir ? Le regard de Diane semble hermétique, impénétrable, porté au loin. Sur ce point, le dessin coloré de 1973 montre une différence : un deuxième chien, qui est sur le point de mordre la patte du cerf, préfigure le morcellement. Le chien lui-même n'apparaît que de manière fragmentaire avec sa tête et sa gorge au bord inférieur gauche de l'image.

Le dessin de 1973 reproduit dans une mise en abyme une série de dessins, dont la première semble avoir vu le jour en 1952, c'est-à-dire à peu près en même temps que les six illustrations de *Roberte, ce soir* (1954), qui sont considérées comme les premiers travaux picturaux de Klossowski³⁷. Dans le catalogue *Pierre Klossowski* du Centre National des Arts Plastiques (1990), aujourd'hui épuisé, l'aquarelle *Diane* de 1952 est même la première des illustrations³⁸. Cela montre bien que la réflexion artistique au sujet de Diane appartient aux débuts de l'œuvre picturale de Klossowski et que sa réflexion littéraire à ce sujet est parallèle à sa réflexion picturale. La Diane de 1953³⁹ représente des arbres, des branches,

37 Cf. le catalogue du Museum Ludwig, Cologne : I. Blazwick, K. König, « Introduction », [dans :] A. Spira, S. Wilson (dir.), *Pierre Klossowski, op. cit.*, p. 9.

38 *Diane*, œuvre en 2 parties, aquarelle, 54 x 21 cm. Illustration, [dans :] P. Grenier et al., *Pierre Klossowski, op. cit.*, p. 202. à consulter en ligne : <http://pierre-klossowski.fr/pages/page.php?section=artiste&ch=peintures,n°1> [les mesures sont légèrement différentes : 51,7 x 21,2 cm].

39 *Diane et Actéon* (environ 1953-1955), œuvre en 3 parties, mine de plomb, 176 x 78 cm, Coll. André Pieyre de Mandiargues, Paris. Illustration, [dans :] P. Grenier et al., *Pierre Klossowski, op. cit.*, p. 61. À consulter en ligne : <http://pierre-klossowski.fr/pages/page.php?>

du feuillage, ce qui renvoie à sa proximité avec le texte *Le Bain de Diane*. La sculpture de 1990 ne montre en revanche que des conifères.

L'enchevêtrement des corps en transformation renvoie au niveau le plus primitif de l'intensité en tant que force de l'inconscient, pour ainsi dire une force génératrice qui engendre avec le phantasme la pluralité des métamorphoses : « *Ramener l'intention humaine à l'intensité des forces, génératrices de phantasmes, telle est la fonction du simulacre* »⁴⁰. Le dessin coloré, apparaissant comme une surface plate et plane, souligne à travers les ombres, résultant des tons gris, le caractère fantomatique de l'image. La lumière artificielle symbolise le faux éclat d'une apothéose pervertie dans le démoniaque. Nous voyons dans la complexité des signes un reflet de l'ensemble de l'histoire/du mythe. Le texte et le dessin, ces deux simulacres, entrent dans un jeu différentiel du sens⁴¹, qui se multiplie dans une mise en abyme des travaux artistiques antérieurs et postérieurs en un labyrinthe de reflets artistiques, de simulacres, dans lequel le texte et l'image deviennent indiscernables.

À l'aide de figures mythiques (de dieux et de héros) et à travers une ironie perverse de la quête de la vérité métaphysique, le motif de la chasse et de la fuite est

cat=1§ion=artiste&ch=peintures&page=4&aller=Aller, n° 2.

40 P. Klossowski, *Nietzsche et le Cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 205, en italiques dans le texte.

41 Concernant le frontispice, voir les deux autres dessins de Klossowski : *Diane et Actéon* (1955) et *La Belle Versaillaise* (1955) [<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c8zdyM>], tous deux photographiés par Pierre Zucca et publiés dans *L'Arc*, 1970, n° 43, p. 33, 88. Il s'agit de variations de la scène du viol représentée sur le frontispice. Cela étant, *La Belle Versaillaise* présente certaines allusions à la photographie n° 1 de la statue du Louvre. Pour ce qui est des quatre photographies de la *Diane* du Louvre, cf. la reproduction dans C. Klettke, *La Poétique de l'écriture-simulacre et les grands modèles*, op. cit., p. 181 (Illustration n° 2).

reflété ici sur le plan animal de l'impulsion sexuelle, faisant apparaître la pose féminine comme vulgaire et ambiguë. L'image impose à l'observateur le rôle de voyeur et le dupe en même temps, puisqu'il doit se sentir berné par un simulacre. L'observateur de l'image a, pour réagir, le choix entre deux affects. Il peut rire, avec Blanchot, du « rire des dieux », et s'avérer ainsi un complice, ou alors, il peut endosser avec Caillois⁴² le rôle de détracteur de l'obscénité et du blasphème en dénôçant l'auteur.

À travers le mythe de Diane et Actéon, l'auteur traduit son fantasme d'une théo-pornologie (Deleuze). L'idée de la réunion des contradictions que renferment les deux aspirations opposées⁴³, telle que les reprend Klossowski de Nietzsche, – l'aspiration humaine de l'adoration d'une divinité et le désir humain de la propre création, c'est-à-dire de la procréation, de la reproduction – se reflète dans le personnage d'Actéon, de la manière suivante : le jeu parodique pervertit la recherche de la vérité métaphysique – le culte du divin – en la transformant en extase enivrante du désir sexuel – l'agression physique de la déesse, le viol de la déesse – et sanctionne la transgression du viol par la condamnation à l'impuissance muette d'un animal.

Le mythe de Diane devient alors la parabole de l'acte de création artistique. La sexualité, en tant que fond primordial (*Urgrund*) de la force créatrice empreignant le signe unique, le fantasme, déplace la métaphysique jusqu'à la « *fantasmaphysique* »⁴⁴, où est dévoilé le caractère chimérique (*Wahnbild*) du mystère du divin.

42 R. Caillois, « Roger Caillois dénonce *Le Baphomet* », [dans :] *Le Monde*, 19 juin 1965.

43 Pour plus de détails, cf. C. Klettke, *La Poétique de l'écriture-simulacre et les grands modèles*, op. cit., p. 150 sqq.

44 Nous empruntons ce terme à Michel Foucault : M. Foucault, « *Theatrum philosophicum* », [dans :] *Critique*, 1970, n° 282, p. 890 ; en italique dans le texte.

Le désir sexuel est projeté sur une déesse. Réduite à son corps, Diane devient le simulacre du désir. En tant qu'objet du désir, elle est en même temps perversie en démon.

Le Bain de Diane : la parodie de l'acte de création artistique

Le Bain de Diane (1956), l'un des premiers ouvrages de fiction de Klossowski, se présente comme la métaphore de l'acte de création poétique, de sa fantasmagorie et de sa problématique, mis en scène comme un spectacle de grande envergure, une « visualisation » complexe et une mise en parole différentielle. Le monde des apparences du mythe antique met à disposition une plate-forme pour l'événement fantasmagorique de l'acte de création et pour la dissimulation du désir poétique (artistique) qui se manifeste dans les simulacres du texte. La volonté de s'approprier le « divin »/la vérité, qui devient ici de manière simulée l'événement/la prise de possession, à l'aide de l'« instrument » *Diane* à travers l'acte de violence d'Actéon, reflète le poète dans son rôle de créateur et suggère en même temps l'illusion de voir le texte comme une « chair céleste » ou un « corps glorieux »⁴⁵. Cette apothéose de la chair est représentée sur le frontispice par le faux éclat de ses couleurs artificielles. Le morcellement d'Actéon, une mise en abyme de Dionysos, est en même temps une mise en scène parodique de la « pathophanie »⁴⁶ de l'auteur, qui « meurt » dans son œuvre pour être immortalisé dans la structure fragmentaire-discontinue d'un labyrinthe de simulacres.

Klossowski présente le mythe de Diane et d'Actéon

45 Nous empruntons ces termes à Gilles Deleuze : G. Deleuze, « Pierre Klossowski ou les corps-langage », *op. cit.*, p. 380.

46 Au sujet de cette notion, cf. P. Klossowski, « Entretiens avec Alain Arnaud », *op. cit.*, p. 105 *sqq.*

avec ses variantes souvent contradictoires, ses redoublements et ses multiplications, jusqu'à ses dernières ramifications⁴⁷. Sa réécriture, fondée sur l'appropriation de la tradition, ne représente pas uniquement un renouvellement et une résurrection du mythe. L'auteur se sert plutôt du mythe comme d'un moule pour sa propre mise en scène autobiographique en tant que philosophe, théologien, philologue classique, écrivain et artiste sous le camouflage de créatures mythologiques. À l'exemple des dieux de l'Antiquité, il sonde de manière simulée la dissolution du *principium individuationis* et le caractère simulacre d'expériences mystico-religieuses.

47 Cf. notre analyse : C. Klettke, *La Poétique de l'écriture-simulacre et les grands modèles*, op. cit., p. 156.

bibliographie

- Arnaud A., *Pierre Klossowski*, Paris, Seuil, 1990.
- Blanchot M., « Le rire des dieux », [dans :] *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} juillet 1965, n° 151.
- Buisine A., « Le musée Klossowski », [dans :] *Revue des Sciences Humaines*, 1985-1, n° 197.
- Caillois R., « Roger Caillois dénonce *Le Baphomet* », [dans :] *Le Monde*, 19 juin 1965.
- Decottignies J., *Pierre Klossowski. Biographie d'un monomane*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses Universitaires du Septentrion, 1997.
- Deleuze G., *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- Foucault M., « La prose d'Actéon », [dans :] *La Nouvelle Revue Française*, mars 1964, n° 135.
- Foucault M., « *Theatrum philosophicum* », [dans :] *Critique*, 1970, n° 282.
- Grenier P. et al., *Pierre Klossowski*, Centre National des Arts Plastiques, Paris, La différence, 1990.
- Klettke C., *La Poétique de l'écriture-simulacre et les grands modèles*, Paris, Classiques Garnier, 2020.
- Klossowski P., « Digression à partir d'un portrait apocryphe », [dans :] *L'Arc*, 1972, n° 49.
- Klossowski P., *La Ressemblance*, Marseille, Éditions Ryôan-ji, 1984.
- Klossowski P., *La Révocation de l'édit de Nantes, Roberte, ce soir et Le Souffleur*, Paris, Gallimard, 1965.
- Klossowski P., *Le Bain de Diane*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1980.
- Klossowski P., *Nietzsche et le Cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1991.
- Klossowski P., « Protase et apodose », [dans :] *L'Arc*, 1970, n° 43.
- Klossowski P., *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963.
- Spira A., Wilson S. (dir.), *Pierre Klossowski*, London, Whitechapel Gallery, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2006.

abstract

The Creative Act of the Writer-Painter Abstract

Klossowski, who had originally started as a religious seeker of truth in his younger years, will – after his « reversal » – feel himself invested with the role of a « heretic » struggling with the libidinous search for truth. Even as the creator of a perverted metaphysics, he remains a seeker of the revelation of being, now in the role of the divine « adversary » who, thrown back on himself, tends to imitate a religious mystic. The divine is replaced by the whispers of the demon, which Klossowski experiences as « la complicité d'une force "démonique" » in the creation of his artworks. The Diana myth becomes a parable for the act of artistic creation. Sexuality, understood as the primordial ground of creative force that shapes the *signe unique*, the phantasm, shifts metaphysics to « phantasmaphysics » (Foucault), in which the mystery of the divine is exposed as a delusion (*Wahnbild*).

keywords



simulation, error as intentional, unique sign, incommunicable phantasm, simulacre

mots-clés

simulation, erreur voulue, signe unique, fantôme incommunicable, simulacre

cornelia klettke

Cornelia Klettke, spécialiste de la littérature du XX^e siècle, est professeur ordinaire de littératures romanes à l'université de Potsdam. Elle a consacré de nombreuses études à d'autres auteurs modernes et postmodernes, entre autres Pirandello, Valéry, Pessoa, Pierre Klossowski, Borges, Calvino, Michel Tournier, Antonio Tabucchi. Ses travaux portent sur la littérature française et italienne de Dante jusqu'à l'extrême contemporain.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 30.05.2022 Accepted : 23.10.2022 Published : 31.03.2023	ÉTUDES ASJC 1208	
ORCID : 0000-0001-8030-8571		
C. Klettke, « Pierre Klossowski. L'acte créateur de l'écrivain-peintre », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 33, pp. 139-157. DOI : 10.4467/23538953CE.23.006.17568		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		

VARIA



TOMASZ SWOBODA

Université de Gdańsk

Un testament dans les tiroirs. En marge
d'une nouvelle traduction de *Sodome
et Gomorrhe*

A l'automne 2021¹, les plus importants musées parisiens ont rendu hommage à Christian Boltanski, grand artiste de la mémoire, décédé quelques mois plus tôt. Au Louvre, dans la célèbre salle 710, c'est-à-dire dans la Grande Galerie de l'aile Denon au premier niveau, parmi les tableaux de Léonard, Raphaël et Mantegna, ont été placées *Les archives* : un mur composé de 620 tiroirs en métal rouillé. Boltanski y a présenté plusieurs milliers de documents qui constituaient l'histoire de sa vie dans les années 1965-1988.

Quand, abasourdi, j'ai regardé cette œuvre monumentale au milieu des miracles du *quattrocento*, il m'était difficile – malgré le gouffre esthétique qui sépare les deux œuvres et malgré la sévérité sombre avec laquelle Boltanski a construit ses archives – de résister à l'impression que je regarde un équivalent visuel de *La Recherche* proustienne. Quelques décennies de vie rassemblées en un seul endroit et séparées par les cloisons des tiroirs ; des centaines de faits et d'artefacts, peut-être catalogués, et peut-être dispersés dans le désarroi – peut-être, parce que nous ne savons pas ce qu'il y a vraiment ; des dizaines de sentiments et d'expériences – en apparence donnés à nous, car nous les

1 Le présent texte reprend une partie de l'essai publié en polonais comme postface [dans :] M. Proust, *Sodoma i Gomora*, trad. T. Swoboda, Łódź, Officyna, 2021.

avons devant nous, à portée de main, mais inaccessibles : même si nous sortions ces tiroirs en tôle, l'un après l'autre, peut-être un à un, ou peut-être au hasard, en voyant à chaque fois autre chose, un ordre différent, et certainement en oubliant ce qu'il y avait dans ceux que nous avons déjà vus.

Dans cette association lointaine, il y avait certainement quelque chose de la monomanie d'un homme qui a passé deux ans à traduire Proust, l'avait lu pendant de nombreuses années auparavant, et puis, en regardant *Les archives* Boltanski, il décidait qu'il n'abandonnerait Proust plus jamais : bien que l'on sache que c'est le contraire qui est vrai, que si l'on ne craignait pas le ridicule d'un tel pathétique, on dirait que c'est Proust qui décide de ne jamais nous abandonner. Mais il vaut mieux dire que ça met sur nous le grappin ; encore mieux : que ça ressemble à l'Alien de Ridley Scott, s'infiltrant dans la circulation sanguine, fécondant et faisant accoucher des textes-monstres, inutiles pour qui que ce soit.

En même temps, cette rencontre virtuelle de deux artistes qui ont décidé, pour ainsi dire, de se mettre au service de la mémoire – encore une fois : il semble qu'ils n'aient pas le choix, comme si c'était leur mémoire ou même quelque Mémoire supra-individuelle qui les a appelés à ce service – est quelque chose de plus qu'une coïncidence temporaire d'une visite de la salle 710 du Louvre et d'une réflexion, à l'occasion de cet essai, au sujet de *Sodome et Gomorrhe*: la dernière partie de *La Recherche* que Proust a réussi à corriger avant sa mort en novembre 1922, le volume que l'on peut appeler, non seulement pour cette raison, son testament littéraire. Dans ce contexte, l'importance que revêtent, dans le roman, les thèmes de l'inversion et du langage – sujets de l'étude qui suit – semble prendre une dimension à la fois personnelle et métatextuelle.

Or, l'idée selon laquelle la découverte de l'homosexualité doit se faire dans un roman sur fond d'affaire Dreyfus frôle le génie sociologique. De même que le capitaine de l'armée française est coupable parce qu'il est juif (il est coupable d'être juif), de même les homosexuels sont coupables parce qu'ils sont homosexuels (ils sont coupables d'être homosexuels). Ici, il n'y a pas de place pour la discussion ou pour peser les arguments. Regardons les représentants de cette « race » : ce n'est pas seulement Charlus, mais aussi le prince de Châtellerauld, monsieur de Vaugoubert, le personnel de l'ambassade, Nissim Bernard, le prince Gilbert : dans leur grotesque, ils ne peuvent rivaliser qu'avec des portraits romanesques des juifs. « Si, écrit Proust en 1913 à Louis de Robert, sans parler de pédérastie le moins du monde, je peignais des adolescents vigoureux, si je peignais des amitiés tendres, graves, sans jamais laisser entendre que cela va plus loin, alors j'aurais pour moi tous les pédérastes, parce que je leur présenterais justement ce qu'ils aiment »². Au lieu de cela, nous avons, dans *La Recherche*, des images vraiment accablantes de méchanceté et de déviation, combien compatibles – bien que dans leur exagération révélant qu'il y a quelque chose de plus derrière cela – avec l'esprit de l'époque.

En fait, dans les premières années après la guerre, il valait mieux ne pas parler du tout de l'inversion sexuelle. L'apologie du courage masculin et de la force militaire était monnaie courante. Écrire sur les pervers a peut-être été bon pour un homme décadent et cosmopolite de la Belle Époque mais non pour le nouvel ordre national. Même alors, avant la guerre, peu de gens ont eu l'idée d'avouer leur homosexualité : les cas d'Oscar Wilde et de Philippe Eulenburg en étaient exemplaires.

2 M. Proust, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par P. Kolb, t. 12, Paris, Plon, 1984, p. 238.

Le scandale entourant le prince allemand était si fort que lorsqu'il éclata en 1907, les mots « Parlez-vous allemand ? » sont devenus un mot de passe dans les milieux homosexuels. Et bien qu'en France le Code de Napoléon ait légalement assimilé l'homosexualité à l'hétérosexualité – comme en Allemagne, où pourtant, depuis 1871, elle a été à nouveau criminalisée –, la pression sociale et religieuse était trop forte pour permettre, dirions-nous aujourd'hui, des *coming outs*. Ainsi, Proust est contraint de provoquer Jean Lorrain en duel en 1897 lorsque ce dernier suggère que le jeune écrivain a des relations homosexuelles. Le duel inabouti du baron de Charlus est sans doute un écho de ces expériences.

Dans la dimension littéraire, l'homosexualité accompagne Proust pratiquement dès le début. À 17 ans, il dédie à Daniel Halévy un sonnet intitulé « Pédérastie », et l'homosexualité féminine, annonce de *Gomorrhe*, apparaît dans une nouvelle intitulée « Avant la nuit ». En 1908, Proust confie à un ami son projet d'écrire un « essai sur la pédérastie » et des fragments tout faits de ce projet se trouvent dans les notes de *Contre Sainte-Beuve* et enfin, dans la première partie de *Sodome et Gomorrhe*, qui est une nouvelle version d'un essai planifié de longue date.

Que dit Proust dans cet « essai » ? Tout d'abord, il présente son concept d'« homme-femme », une âme féminine enfermée dans un corps masculin, développé comme une sorte d'héritage génétique, renaissance dans l'organisme masculin d'un ancêtre féminin plus ou moins lointain. Cette théorie, qui est une combinaison singulière de darwinisme et de psychiatrie – et en même temps une sorte d'inversion du théorème de Freud, car pour Proust c'est le garçon qui est une fille manquée³ – en fait, rend l'homosexualité impossible :

3 J.-Y. Tadié, *Le lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, 2012, p. 102.

un homme n'est pas aimé par un autre homme, mais par une femme enfermée dans son corps, donc l'homosexualité est en fait une hétérosexualité. Dès lors, Leo Bersani peut parler d' « hétérosexualisation de l'homosexualité » chez Proust⁴, et Julius Edwin Rivers peut prouver combien la vision de l'inversion de Proust doit au discours médical du XIX^e siècle sur ce sujet, médiatisé par les autorités médicales de son père et de son frère et vulgarisé par les affaires Wilde et Eulenburg⁵.

Il doit aussi beaucoup à Darwin. Peu après la mort de l'écrivain, Lucien Daudet a rappelé qu'en travaillant sur le début de *Sodome et Gomorrhe*, Proust lit crayon à la main *The Power of Movement in Plants*⁶. D'où, bien sûr, toute la métaphore fondamentale de la plante et du bourdon. Mais les motifs naturalistes sont ici beaucoup plus élaborés, leur sens va beaucoup plus loin :

Plus près de la nature encore – et la multiplicité de ces comparaisons est elle-même d'autant plus naturelle qu'un même homme, si on l'examine pendant quelques minutes, semble successivement un homme, un homme-oiseau ou un homme-insecte, etc. – on eût dit deux oiseaux, le mâle et la femelle, le mâle cherchant à s'avancer, la femelle – Jupien – ne répondant plus par aucun signe à ce manège, mais regardant son nouvel ami sans étonnement, avec une fixité inattentive, jugée sans doute plus troublante et seule utile, du moment que le mâle avait fait les premiers pas, et se contentant de lisser ses plumes⁷.

Le pittoresque de ces images n'est pas leur seul ou leur premier effet. Car il paraît plus important de naturaliser l'inversion, au double sens du terme : sa

4 L. Bersani, *Homos*, Cambridge – Londres, Harvard University Press, 1995, p. 132.

5 J. E. Rivers, *Proust et l'art d'aimer*, New York, Columbia University Press, 1980.

6 L. Daudet, « Transpositions », *Nouvelle Revue Française*, janvier 1923, p. 50.

7 M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, [dans :] *à la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, t. 3, 1988, p. 8.

comparaison à la nature, et surtout sa « naturalité », c'est-à-dire l'ordinaire, le banal. Comme si, préparant le lecteur aux visions cruelles et grotesques des homosexuels, Proust a d'abord voulu souligner que cette cruauté et ce grotesque ne sont pas une conséquence de la « perversion », mais sont de l'ordre de la nature et doivent être envisagées sous l'angle psychologique, et surtout, en termes sociologiques.

Il est difficile de ne pas remarquer que, comme l'a déjà observé dans ses notes de lecture Michel Leiris, Proust traite le sujet de l'homosexualité « avant tout d'un point de vue social »⁸. Premièrement, il montre les homosexuels comme une tribu, une coterie ou une race, et jamais comme une communauté⁹. Deuxièmement, Proust s'intéresse à l'effet de l'inversion sur la relation d'un « individu » avec les autres. Troisièmement, l'auteur étudie la réaction des gens au désir homosexuel. L'écrivain agit comme un vrai structuraliste avant la lettre : il observe, divise, classe, catégorise ; et en même temps – encore avant la lettre évidemment – comme un oulipien ou un Borges, il essaie de décrire et d'épuiser toutes les possibilités de toutes les combinaisons possibles des éléments masculins et féminins dans un seul corps. Il dépasse largement la perspective freudienne : les variétés d'inversion décrites dans *Sodome I* peuvent donner le vertige, non seulement parce que nous apprenons à les connaître dans la plus longue phrase de Proust. Ici, l'homosexualité prend le pluriel¹⁰.

La personnification de cette multiplicité et de cette ambiguïté, c'est le personnage d'Albertine. C'est elle et Charlus – une pauvre bourgeoise et un grand aristocrate – qui permettent à l'inversion de se répandre sur

8 M. Leiris, « Notes sur Proust », [dans :] *Magazine Littéraire* hors-série : *Le siècle de Proust. De la Belle Époque à l'an 2000*, 2000, p. 101.

9 Cf. L. Bersani, *op. cit.*, p. 130.

10 C'est ce que souligne Jacques Dubois dans son livre *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, 1997, p. 151.

la quasi-totalité de l'éventail social. C'est elle et Morel – une gomorrhéenne aimée par le protagoniste et un dévoreur de cœurs féminins aimé par le baron – incarnent la fluidité de l'orientation sexuelle et la non-évidence de la pratique érotique.

Sodome et Gomorrhe. La citation de Vigny qui ouvre le roman, divise le monde en deux. Cependant, il n'y a pas de symétrie dans ce monde. Si *Sodome I* est d'abord l'essai sur la pédérastie annoncé par Proust depuis des années, une théorie extensive de l'inversion masculine, c'est en vain qu'on chercherait dans *Sodome II* une conceptualisation similaire de l'homosexualité féminine. En partie parce que le narrateur agit en observateur impartial vis-à-vis du premier phénomène, alors que vis-à-vis du monde des femmes, il est aussi un amoureux blessé, jaloux. En partie parce que, comme chez Freud, la féminité en général, les relations entre les femmes sont dans la *Recherche* une sorte de « continent noir », un système de signes impénétrables aux yeux masculins : regards furtifs, frôlements à peine perceptibles et demi-mots. L'asymétrie résulte aussi des conclusions tirées des observations : les sodomites sont par essence des créatures malheureuses, leur constitution biologique, l'erreur qui sous-tend leur existence, *ex definitione* ne leur permettent pas de connaître les vraies jouissances ; ce qui n'est pas le cas des femmes que le narrateur soupçonne : seulement soupçonne car que pourrait-il savoir de la nature des plaisirs gomorrhéens ? « Mais ici le rival n'était pas semblable à moi, ses armes étaient différentes, je ne pouvais pas lutter sur le même terrain, donner à Albertine les mêmes plaisirs, ni même les concevoir exactement »¹¹.

En même temps, l'amour entre femmes, sanctifié en quelque sorte par la relation mère-fille – qui, surtout dans *La Recherche*, est une terre forte et inviolable, un

11 M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, *op. cit.*, p. 504-505.

vrai sacré, dont la profanation ne peut qu'être rêvée –, est, même comme une perversion, plus acceptable que celle de Charlus, Jupien et Morel¹². Pas pour le héros, cependant, qui après la scène – ô combien violente, bien qu'invisible, mais seulement entendue – entre le baron et le giletier passe, pour ainsi dire, à l'ordre du jour, ou du moins à l'ordre du discours, construisant une théorie complexe d'inversion à partir de celle-ci, alors que les jeux de M^{lle} Vinteuil avec son amie deviennent pour lui un traumatisme, dont il ne se remettra qu'à la toute fin du roman. Cette perversité a été bien décrite par Philippe Sollers, se référant à la scène de l'attente du bourdon : « Sodome est inscrite dans la mécanique de la fécondation permanente et à peine dissimulée. Gomorrhe, au contraire, est une pure dépense négative, une brûlure bien plus radicale, elle seule a droit au qualificatif de "jouissance". C'est une autofécondation, une "fleur du mal", quelque chose qui n'a peut-être d'ailleurs rien de sexuel au sens habituel du mot, une perversion beaucoup plus grave »¹³. Proust rompt donc brutalement avec la tradition suresthétisée du XIX^e siècle de Lesbos pour s'aventurer dans les profondeurs obscures de Gomorrhe, pénétrer son terrain marécageux, dans l'incertitude et la peur, un peu comme sa mère sur les traces de la grand-mère décédée, « à pas timides, pieux, sur le sable que des pieds chéris avaient foulé avant elle »¹⁴. C'est comme s'il pouvait sentir et savoir que c'est un régime dans lequel il n'y a pas de place pour lui. Comme résume ces combats Elisabeth Ladenson, à *la recherche du temps perdu* suppose « une économie sexuelle qui ne repose

12 J. Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994, p. 102-103.

13 P. Sollers, « Sodome contre Gomorrhe », [dans :] *Magazine Littéraire*, *op. cit.*, p. 81.

14 M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, *op. cit.*, p. 167.

pas sur une norme phallique »¹⁵. Par conséquent, contrairement aux hommes, les femmes ne sont jamais appelées « inverties ». Il n'y a pas d'inversion féminine. Mais il y a des femmes qui aiment d'autres femmes. L'homosexualité féminine, contrairement à l'homosexualité masculine, existe.

Proust lui-même était perplexe sur le choix du mot. En 1909, dans le manuscrit de son essai sur les homosexuels, il utilise encore ce terme. Dans un extrait noté au moins quatre ans plus tard, il écrit déjà : « inverti », et au dos de la page, convaincu que le mot demande une explication, il écrit le contenu de la note de bas de page prévue :

Balzac, avec une audace que je voudrais bien pouvoir imiter, emploie le seul terme qui me conviendrait « Oh ! j'y suis dit Fil de soie, il a un plan ! il veut revoir sa *tante* qu'on doit exécuter bientôt. Pour donner une vague idée du personnage que les reclus, les argousins et les surveillants appellent une *tante*, il suffira de rapporter ce mot magnifique du directeur d'une des maisons centrales au feu Lord Durham qui visita toutes les prisons pendant son séjour à Paris... Le directeur désigna du doigt un local en faisant un geste de dégoût : "Je ne mène pas ici Votre Seigneurie, dit-il, car c'est le quartier des *tantes*... – Hao, fit Lord Durham, et qu'est-ce ? – C'est le troisième sexe, Milord." » (Balzac, *Splendeur et misère des courtisanes*.) Ce terme conviendrait particulièrement, dans tout mon ouvrage, où les personnages auxquels il s'appliquerait, étant presque tous vieux, et presque tous mondains, ils seraient dans les réunions mondaines où ils papotent, magnifiquement habillés et ridiculisés. Les tantes ! on voit leur solennité et toute leur toilette rien que dans ce mot qui porte jupes, on voit dans une réunion mondaine leur aigrette et leur ramage de volatiles d'un genre différent. « Mais le lecteur français veut être respecté » et n'étant pas Balzac je suis obligé de me contenter d'inverti. Homosexuel est trop germanique et pédant, n'ayant guère paru en France – sauf erreur – et traduit sans doute des journaux berlinois, qu'après le procès Eulenburg. D'ailleurs il y a une nuance. Les homosexuels mettent leur point d'honneur à n'être pas des invertis. D'après la théorie, toute fragmentaire du reste, que j'ébauche ici, il n'y aurait pas en réalité d'homosexuels. Si masculine que puisse

15 E. Ladenson, *Le lesbianisme de Proust*, Ithaca – Londres, Cornell University Press, 1999, p. 134.

être l'apparence de la tante, son goût de virilité proviendrait d'une féminité foncière, fût-elle dissimulée. Un homosexuel ce serait ce que prétend être, ce que de bonne foi s' imagine être, un inverti.¹⁶

Bien que l'écrivain n'en parle pas, il est possible de deviner que le deuxième terme qu'il aimerait utiliser était celui de salaïste. Le problème n'était pas ici sa vulgarité, mais, au contraire, son hermétisme : Proust a utilisé le mot dans ses conversations avec Antoine Bibesco en référence aux homosexuels – dirions-nous aujourd'hui – « outés », et c'était le néologisme dérivé du nom d'un diplomate français, Antoine de Sala.

« Homosexuel », comme l'écrit Proust, est « trop germanique et pédant ». Le terme a en fait été proposé en 1869 par un journaliste et traducteur austro-hongrois nommé Karl-Maria Benkert (Kertbeny), et au début, il a été adopté principalement en Allemagne, y compris par des auteurs aussi influents que Krafft-Ebing, auteur de la célèbre *Psychopathia sexualis*, et Magnus Hirschfeld, partisan du concept d'homosexuels comme hommes-femmes, emprunté d'ailleurs à Karl Heinrich Ulrichs, qui en parle dans cinq brochures publiées en 1864-1869 sous le titre *Forschungen über das Rätsel der mannmännlichen Liebe* (Le secret de l'amour entre hommes).

Qu'on le veuille ou non, Proust choisit « inversion », mot utilisé probablement pour la première fois en 1882 par Charcot et Magnan, aussi comme traduction d'une expression allemande *die conträre Sexualempfindung* (sens sexuel inversé). Le mot est loin d'être parfait, pas aussi expressif que « tante », mais « français », et en plus résonnant d'autres retournements – psychologiques, sociologiques – dans lesquels Roland Barthes voyait l'un des thèmes fondamentaux de *La Recherche*¹⁷.

16 *Esquisse IV*, [dans :] *à la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 3, 1988, p. 955.

17 R. Barthes, « Une idée de recherche », [dans :] *Idem, Œuvres com-*

Quels mots choisir alors dans la traduction polonaise : *inwersja* et *inwertyta* ? Le traducteur a trouvé cette solution trop simple et très mauvaise. Principalement pour des raisons sonores. Donner au Proust polonais un tel monstre, compte tenu du nombre d'années qu'il a fallu à l'écrivain pour chercher des mots, des noms, qui correspondraient à son idée du monde romanesque, semblait être un péché impossible à racheter. L'expressivité et l'éloquence du mot sont également proches de zéro. Le mot semble être un terme technique, peut-être un bon terme pour une étude de Freud mais pas pour un roman. Tissé dans la narration des dizaines de fois, il l'assécherait et l'effacerait. *Homoseksualista*, pour des raisons évidentes, était également hors de question. Pareil pour *gej*, bien sûr, anachronisme complet en référence aux adeptes *die konträre Sexualempfindung*. Il fallait chercher plus loin.

Bien sûr, quelques auteurs et quelques textes sont venus à la rescousse. L'ordre de la découverte et de la réflexion était probablement opposé à l'ordre historique, cela a donc pu commencer avec Gide qui, dans son *Journal*, se souvient à plusieurs reprises de rencontres avec Proust, notamment de discussions sur l'homosexualité. L'auteur de *Corydon* ne pouvait pas accepter la façon dont Proust dépeint dans le roman ce qu'il appelait lui-même volontiers « uranisme »¹⁸. Ce mot se retrouve aussi chez Remy de Gourmont, qui dans un article de 1907 intitulé « L'amour à l'envers », juxtapose les homosexuels, c'est-à-dire les invertis nés, aux invertis accidentels, appelés par lui « uranistes ». Proust ne reconnaissait pas une telle distinction¹⁹.

Selon le dictionnaire CNRTL, le mot est apparu pour

plètes, t. 3, Paris, Seuil, 2002, p. 917-921.

18 Voir A. Gide, *Journal*, t. 1 (1887-1925), édition établie, présentée et annotée par É. Marty, Paris, Gallimard, 1996, p. 1126.

19 D'après A. Compagnon, « Notice », [dans :] M. Proust, *à la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, t. 3, 1988, p. 1217.

la première fois en 1895 : ce qui est significatif, dans la revue *Archives de l'anthropologie criminelle*. Il a pu venir là – rien de surprenant – de la langue allemande : de Karl Heinrich Ulrichs, qui à son tour a dérivé le mot *Urning* du *Banquet* de Platon. Pausanias y parle de deux Éros : l'un est le fils de l'Aphrodite vulgaire, et l'autre de l'Aphrodite céleste (*Ourania*), et c'est lui qui patronne « l'amour envers les garçons »²⁰. Fait intéressant, le mot a fait la plus grande carrière en Angleterre, où il a été adopté comme nom par un groupe de poètes homosexuels dirigé par Alfred Douglas et John Symmonds, et il a également été utilisé par Oscar Wilde et Edward Carpenter, entre autres.

Ses formes polonaises, *uranizm* et *uranista*, sont, bien entendu, loin de l'expressivité de « tante » dont rêvait Proust. Ils sonnent aussi étrangers que *inwersja*, et plus encore. Mais toujours incomparablement mieux. Leur place dans l'histoire de la langue est similaire. En français, ils sont apparus dans cette acception presque en même temps. Pour le lecteur moyen, contemporain de Proust, l'« inversion » dénotant « homosexualité » devait être quelque chose d'aussi nouveau et étrange que, potentiellement, « uranisme ». Le dictionnaire de Karłowicz n'enregistre pas le mot *inwersja* dans le sens qui nous intéresse. L'*uranizm*, en revanche, oui : c'est « une libido erronée chez l'homme, pédérastie (uranisme) » [« popęd płciowy opaczny u mężczyzn, pederastia (uranismus) »].

Si cette poignée d'arguments ne semble pas convaincante, que le lecteur polonais contemporain – *ex definitione* extraordinaire – considère ce choix de traduction comme un hommage caché et surtout détourné aux inspirations anglaises de l'auteur, aux

20 Voir Platon, *Le banquet*, traduction, introduction et notes par L. Brisson, Paris, Flammarion, 2007, 180d et 180e, p. 101 et note p. 191-192.

créateurs tels que Thomas Carlyle, George Eliot, Thomas Hardy, Dante Gabriel Rossetti, Oscar Wilde et bien sûr, *last but not least*, John Ruskin. Arriver en Angleterre en passant par l'Allemagne et la Grèce, en réfléchissant sur un voyage de France en Pologne : de telles choses n'arrivent que dans la littérature.

On pourrait dire que parler de ces dilemmes sur le choix d'un mot c'est comme diviser un cheveu en quatre, mais ce serait probablement ignorer l'obsession proustienne du « mot juste ». « L'écrivain de premier ordre, note-t-il dans la note à la traduction française de *Sésame et les lys* de Ruskin, est celui qui emploie les mots mêmes que lui dicte une nécessité intérieure »²¹. D'où, chez Proust, les recherches lexicales constantes, les répétitions et les retours aux mots et à leur utilisation, les discussions sur la prononciation des noms et la création des mondes entiers à partir d'un son, de la même manière qu'il les crée à partir d'un goût ou d'une odeur. Cela ne signifie pas, cependant, que nous avons affaire à une formation de mots intense. Les néologismes y sont relativement rares et pas trop fantaisistes, comme dans *Sodome et Gomorrhe* « le salon bergottique de Mme Swann ». Après une lecture attentive, comme celle de Michel Leiris, il apparaît clairement que, contrairement aux idées reçues, le style de Proust n'a pas tendance à obscurcir l'image ou à compliquer la question, mais, au contraire, « [l]e désir d'élucidation l'oblige à employer un langage logiquement articulé, discursif, et le détourne du langage proprement poétique »²². Cela est peut-être particulièrement évident dans *Sodome et Gomorrhe* où, dès le début, marqué par « l'essai sur la race des tantes », le narrateur rapproche souvent son propos de la poétique du discours, sans parler des arguments étymologiques de Brichtot.

21 Cité d'après : A. Bouillaguet, B. G. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 1063.

22 M. Leiris, « Notes sur Proust », *op. cit.*, p. 102.

Compagnon note à juste titre que le roman a évolué depuis Combray et que « le rêve de la prose poétique est absent de *Sodome et Gomorrhe* »²³. Avant même que le narrateur ne donne la voix au professeur de Sorbonne, il éblouit lui-même le lecteur avec la phrase la plus longue de tout le roman, comportant 931 mots, certes fragmentée avec des points-virgules, mais toujours laissant assez clairement entendre qu'il s'agit d'autre chose que d'une « beauté » de style. Proust a déjà fait montre de sa phrase unique, telle que, malgré plusieurs centaines d'années d'histoire regorgeant de génies littéraires, les Français ne connaissaient pas avant Proust et qu'ils ne connaîtront plus ; cette phrase a déjà été montrée par Proust, notamment dans *Les jeunes filles en fleurs*. D'ailleurs, la phrase n'est pas si longue : elle est, en moyenne, deux fois plus longue que la phrase de Gide, nettement plus longue que celle de Bourget et de France, mais moins que les phrases de Huysmans, Barbey d'Aurevilly ou des frères Goncourt²⁴. Proust nous offre ici une phrase dans laquelle, pour citer l'infaillible Compagnon, « de nouvelles espèces et sous-espèces surgissent à chaque détour de la syntaxe, laquelle ne cesse de se subdiviser ; son arborescence est vite dissoute dans le chaos du monde. On est passé en une phrase du XIX^e siècle au XXI^e siècle, de la classification des espèces au chaos post-moderne »²⁵.

23 A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, p. 252.
 24 Jean Milly a été le premier à enquêter sur cette question dans son ouvrage *La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, Larousse, 1975. Plus récemment, à l'aide d'outils statistiques, Dominique et Cyril Labbé ont étudié ce sujet dans leur article « Les phrases de Marcel Proust », [dans :] D. F. Iezzi, L. Celardo, M. Misuraca (dir.), *Actes de la 14e Conférence internationale sur l'analyse statistique des données textuelles*, Rome, Universitalia, 2018. Ces calculs ont été présentés sous forme de graphiques soignés par Nicolas Ragonneau dans son livre *Le Proustographe. Proust et « À la recherche du temps perdu » en infographie*, Paris, Denoël, 2021.

25 A. Compagnon, « Un classique moderne », [dans :] *Magazine*

Et pourtant nous sommes au début du XX^e siècle, quand dans l'écriture littéraire il ne s'agit pas seulement de style, mais de langue en tant que telle, et en l'occurrence du français en tant que valeur nationale. Il y a un débat long et passionné, difficile à imaginer aujourd'hui, sur la direction dans laquelle la langue, en particulier la langue littéraire, devrait aller. Les réactionnaires accusent les progressistes de dilapider la tradition séculaire de l'idéal classique ; l'autre parti relie le développement du langage au progrès tout court et c'est là qu'il voit une opportunité de sortir la France de sa stagnation et de son retard²⁶. Dans une lettre célèbre à Mme Straus, l'auteur de *La Recherche* exprime son avis sur cette discussion, affirmant de manière iconoclaste que les seuls qui défendent le français sont ceux qui « l'attaquent » : « Cette idée qu'il y a une langue française, existant en dehors des écrivains, et qu'on protège, est inouïe »²⁷. D'où, dans le roman, l'apologie du « beau français populaire et pourtant un peu individuel »²⁸, que Françoise déploie à chaque occasion. Ses propos sont un manifeste de multiplicité et de diversité, un hommage aux dialectes mourants, ainsi que, pour revenir à la note déjà citée de Leiris, « la signification particulière, personnelle, que chacun se doit de lui assigner, selon le bon plaisir de son esprit »²⁹.

D'où peut-être aussi un élément aussi subversif du roman que les tirades étymologiques et historiques de Brichot. D'une part, oui, le professeur discute d'un sujet qui à l'époque n'était pas, pour reprendre l'expression

Littéraire, op. cit., p. 8.

26 Voir à ce sujet : G. Philippe, *Sujet, verbe, complément : le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Paris, Gallimard, 2002.

27 M. Proust, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par P. Kolb, t. 8, Paris, Plon, 1981, p. 276.

28 M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 124.

29 M. Leiris, *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 11.

de Compagnon, idéologiquement indifférent³⁰. La pensée xénophobe et raciste de Maurras cherche des arguments linguistiques, et le fondateur de l'Action française a même écrit la préface du livre posthume d'Auguste Longnon *Origines et formation de la nationalité française. Éléments ethniques, unité territoriale* (1912). Brichot lui-même « avait peu de sympathie pour la Nouvelle Sorbonne où les idées d'exactitude scientifique, à l'allemande, commençaient à l'emporter sur l'humanisme »³¹. Néanmoins, ses arguments brisent l'idée longnonnienne d'uniformité, prouvant non seulement les racines latines et celtiques des « noms » locaux, mais aussi la présence noroise, germanique et saxonne dans ces régions, et donc au moins la nature complexe de la nation française, sinon l'inutilité des considérations sur ce type d'être abstrait.

Mais l'étymologie dans *Sodome et Gomorrhe* est subversive aussi sur un autre plan. Comme le note un autre scientifique – important non pas pour Maurras mais pour Raymond Queneau – Joseph Vendryes, les tirades onomastiques de Brichot, « c'est à la longue une fatigue et un agacement pour le lecteur, et, pour tout dire, c'est une faute de goût »³². Aujourd'hui, après les expériences d'Oulipo, de Kenneth Goldsmith ou encore de Beckett, Blanchot et Borges, on le voit un peu différemment. Énumération, répétition, liste ou ressassement, tout cela est devenu une composante importante de la littérature contemporaine, principalement expérimentale. Chez Proust, cependant, ou peut-être dans la littérature de l'époque, ils sont pourtant un corps étranger. Ils préfigurent un roman de la fin de la modernité, mais ils sont tirés d'une littérature beaucoup plus ancienne, celle qui était encore une source

30 A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 252.

31 M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 261.

32 A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 229.

de connaissance sur le monde, à la fois roman et traité. Dans *Sodome et Gomorrhe*, toute cette connaissance n'a aucun sens. Cela devient juste une manie vide, un ennui obsessionnel, une parodie d'elle-même. Et aussi une parodie du genre romanesque proche de Cervantes : parodie de la composition soignée, du modèle organique de l'intrigue, de la correspondance des parties et de l'ensemble. Tout ce que nous apprécions tant dans l'œuvre de Proust et dont nous discutons *ad nauseam* : l'œuvre comme une cathédrale, etc., etc. Comme le prouvent les manuscrits, Proust insère en fait arbitrairement dans le récit tel ou tel passage copié dans une bonne partie des linguistes et des historiens de l'époque. Il ne compose pas mais il « monte », comme un Eisenstein ou un Warburg³³. Le roman ne s'effondre pas, mais il vacille. Et nous, dans un réflexe savant, sautons par-dessus les arguments étymologiques, tant qu'il ne s'effondre pas complètement.

Mais, demande l'experte en la matière Sylvie Pierron, qu'est-ce que veut exactement Proust de ces étymologies³⁴ ? Que veut le narrateur de son roman ? Après tout, Brichot ne montre pas ses connaissances comme ça, mais presque toujours lorsque le protagoniste le lui demande. Et celui-ci n'explique sa curiosité nulle part. S'agit-il vraiment du statut et de la forme de la langue et de la nation françaises ? Du rapport entre géographie et histoire, entre lieu et nom ? Du nom lui-même ? Il semble qu'Anne Henry ait tout à fait raison en disant que les étymologies de Brichot marquent la séparation définitive du protagoniste d'avec les fantasmes poétiques du début du roman, d'avec la magie naïve des noms et de l'ouïe colorée³⁵. Les propos de

33 *Ibidem*, p. 263.

34 S. Pierron, *Ce beau français un peu individuel. Proust et la langue*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2005, p. 196.

35 A. Henry, *Marcel Proust : théorie pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.

Brichot seraient donc une désillusion douloureuse, une déception difficile, une des inversions fictionnelles dont parle *Sodome et Gomorrhe*. Bien que les étymologies soient ici un peu ridiculisées, présentées comme de la manie et des mots creux, on comprend qu'il ne s'agit là que d'un réflexe défensif de la part du narrateur, qui comprend déjà, ou du moins pressent qu'après le deuxième séjour à Balbec, après les explications de Brichot, rien ne sera plus comme avant, tout comme plus rien ne sera comme avant depuis que Cottard lui a montré la danse d'Albertine avec Andrée.

Mais c'est peut-être aussi la question de nom, nom et prénom. Il est difficile de résister au sentiment que beaucoup de héros de *La Recherche* n'ont pas de noms et de prénoms, mais juste un nom commun. C'est dans *Sodome et Gomorrhe* qu'on apprend qu'Oriane, duchesse de Guermantes, est aussi Zénaïde, car les noms de personnes sont comme les noms de lieux : « Brichot, pour changer la conversation, me demanda si je comptais rester encore longtemps à Incarville. J'avais eu beau lui faire observer plusieurs fois que j'habitais non pas Incarville mais Balbec, il retombait toujours dans sa faute, car c'est sous le nom d'Incarville ou de Balbec-Incarville qu'il désignait cette partie du littoral. Il y a ainsi des gens qui parlent des mêmes choses que nous en les appelant d'un nom un peu différent. Une certaine dame du faubourg Saint-Germain me demandait toujours, quand elle voulait parler de la duchesse de Guermantes, s'il y avait longtemps que je n'avais vu Zénaïde, ou Oriane-Zénaïde, ce qui fait qu'au premier moment je ne comprenais pas. Probablement il y avait eu un temps où, une parente de M^{me} de Guermantes s'appelant Oriane, on l'appelait, elle, pour éviter les confusions, Oriane-Zénaïde. Peut-être aussi y avait-il eu d'abord une gare seulement à Incarville,

et allait-on de là en voiture à Balbec »³⁶. On se souvient quelle confusion est due au fait que le nom du baron Palamède XV est Charlus, bien qu'il soit le frère du duc de Guermentes. « Je suis aussi duc de Brabant, damoiseau de Montargis, prince d'Oléron, de Carency, de Viareggio et des Dunes »³⁷, dit à M. Verdurin celui dont le « nom » sert aussi de « nom d'espèce » dans le roman : on appelle les invertis « charlus ». Le personnage le plus important du roman perd ainsi, en un sens, un de ses noms, et le prête involontairement à d'autres : en inversé, il se disperse dans une foule d'autres comme lui, comme les jeunes Israélites du chœur de Racine.

Et peut-être seule Albertine, rarement appelée M^{lle} Simonet, s'accroche à son nom. Tout comme le héros à son anonymat. Ce n'est que dans le tome suivant – non corrigé par l'auteur, donc on ne sait pas si le fragment en question resterait sous cette forme – que le narrateur mentionnera le nom de Marcel. Dans *Sodome et Gomorrhe* son nom devient un véritable sujet, un objet d'intérêt et surtout une source de peur. C'est une scène étonnante, autant typiquement proustienne que lacanienne, que celle d'entrée à la fête chez la princesse de Guermentes. Rappelons : le héros doute d'avoir été invité ; il pense qu'il y a peut-être eu une erreur. Terrifié, il observe le rituel accompagnant l'entrée dans l'hôtel, dans lequel le nom de l'invité est crié à haute voix par « l'aboyeur ». Il est témoin du supplice du duc de Châtellerauld, qui, quelques jours plus tôt, *incognito*, se disant Anglais, s'était amusé avec l'aboyeur, et maintenant il est obligé de donner son vrai nom. Enfin, c'est le tour du héros :

L'huissier me demanda mon nom, je le lui dis aussi machinalement que le condamné à mort se laisse attacher au billot. Il leva aussitôt majestueusement la tête et, avant que j'eusse pu le prier de

36 M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 441.

37 *Ibidem*, p. 333.

m'annoncer à mi-voix pour ménager mon amour-propre si je n'étais pas invité, et celui de la princesse de Guermantes si je l'étais, il hurla les syllabes inquiétantes avec une force capable d'ébranler la voûte de l'hôtel³⁸.

Ce n'est pas la fin, cependant. La deuxième tentative est d'être présenté au prince. Il cherche des candidats convenables pour cette tâche, et la première à venir est Mme Vaugoubert : un homme dans un corps de femme, tout comme son mari est une femme dans un corps d'homme. Ici, cependant, le problème est d'une autre nature : « comment me faire présenter au maître de la maison par une femme qui ne savait pas mon nom ? »³⁹. Le projet se termine avec succès, mais seulement après de nouvelles approches et un dialogue imaginaire avec le lecteur sur l'amnésie, car le héros est incapable de sortir le nom de Mme de Souvré de l'oubli. Cependant, ces luttes ne se terminent jamais dans un monde où le nom en dit plus sur un homme que son apparence et son caractère. La scène de la fête résonne lors d'une visite à La Raspelière :

À l'étonnement que M. et M^{me} Verdurin, s'interrompant de disposer les fleurs pour recevoir les visiteurs annoncés, montrèrent, en voyant que ces visiteurs n'étaient autres qu'Albertine et moi, je vis bien que le nouveau domestique, plein de zèle, mais à qui mon nom n'était pas encore familier, l'avait mal répété et que M^{me} Verdurin, entendant le nom d'hôtes inconnus, avait tout de même dit de faire entrer, ayant besoin de voir n'importe qui⁴⁰.

Dans *Sodome et Gomorrhe*, le héros-narrateur est donc parfois n'importe qui, de plus en plus souvent il est quelqu'un, mais reste systématiquement anonyme. D'autant plus étonnant est l'apparition dans le roman de Céleste Albaret, la servante de longue date de l'écrivain citée ici par son nom et son prénom, à qui l'on doit

38 *Ibidem*, p. 38.

39 *Ibidem*, p. 45.

40 *Ibidem*, p. 391.

des souvenirs extrêmement précieux sur lui⁴¹. C'est en fait la seule clé autobiographique explicite dans l'intégralité de *La Recherche*. À moins de considérer comme telles les clés disséminées tout au long du roman, des micro-autoportraits, comme celui dans *Sodome et Gomorrhe* : « Moi l'étrange humain qui, en attendant que la mort le délivre, vis les volets clos, ne sais rien du monde, reste immobile comme un hibou et, comme celui-ci, ne vois un peu clair que dans les ténèbres »⁴². C'est de là, des ténèbres, d'au-delà des volets clos, que cet oiseau anonyme, « pauvre ploumissou »⁴³, comme l'appelle dans le roman Celeste Albaret, nous envoie son testament littéraire qu'est *Sodome et Gomorrhe*.

41 C. Albaret, *Monsieur Proust. Souvenirs recueillis par Georges Belmont*, Paris, Laffont, 1973.

42 M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, *op. cit.*, p. 371.

43 *Ibidem*, p. 241.

bibliographie

- Albaret C., *Monsieur Proust. Souvenirs recueillis par Georges Belmont*, Paris, Laffont, 1973.
- Barthes R., « Une idée de recherche », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Seuil, 2002.
- Bersani L., *Homos*, Cambridge – Londres, Harvard University Press, 1995.
- Bouillaguet A., Rogers B. G. (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- Compagnon A., *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.
- Compagnon A., « Un classique moderne », [dans :] *Magazine Littéraire hors-série : Le siècle de Proust. De la Belle Époque à l'an 2000*, 2000.
- Daudet L., « Transpositions », *Nouvelle Revue Française*, janvier 1923.
- Dubois J., *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, 1997.
- Gide A., *Journal*, t. 1 (1887-1925), édition établie, présentée et annotée par É. Marty, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
- Henry A., *Marcel Proust : théorie pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.
- Kristeva J., *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.
- Labbé D., Labbé C., « Les phrases de Marcel Proust », [dans :] D. F. Iezzi, L. Celardo, M. Misuraca (dir.), *Actes de la 14e Conférence internationale sur l'analyse statistique des données textuelles*, Rome, UniversItalia, 2018.
- Ladenson E., *Le lesbianisme de Proust*, Ithaca – Londres, Cornell University Press, 1999.
- Leiris M., *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966.
- Leiris M., « Notes sur Proust », [dans :] *Magazine Littéraire hors-série : Le siècle de Proust. De la Belle Époque à l'an 2000*, 2000.
- Milly J., *La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, Larousse, 1975.
- Philippe G., *Sujet, verbe, complément : le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Paris, Gallimard, 2002.
- Pierron S., *Ce beau français un peu individuel. Proust et la langue*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2005.
- Platon, *Le banquet*, traduction, introduction et notes par L. Brisson, Paris, Flammarion, 2007.
- Proust M., *à la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1-4, 1987-1989.
- Proust M., *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par P. Kolb, t. 8, Paris, Plon, 1981.

Proust M., *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par P. Kolb, t. 12, Paris, Plon, 1984.

Ragonneau N., *Le Proustographe. Proust et « À la recherche du temps perdu » en infographie*, Paris, Denoël, 2021.

Rivers J. E., *Proust et l'art d'aimer*, New York, Columbia University Press, 1980.

Sollers P., « Sodome contre Gomorrhe », [dans :] *Magazine Littéraire* hors-série : *Le siècle de Proust. De la Belle Époque à l'an 2000*, 2000.

Tadié J.-Y., *Le lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, 2012.

abstract

A will in the drawers. On the sidelines of a new translation of *Sodom and Gomorrah*

Written on the sidelines of a new translation of *Sodom and Gomorrah* into Polish, the article evokes the problem that the translator had in finding the equivalent of the term *inverti*. This problem serves as a pretext to speak, on the one hand, of homosexuality in Proust, on the other, of language as the subject of the novel. In this context, the role of Albertine and the etymological tirades of professor Brichot are studied in particular. The author also highlights the testamentary character of this part of the Proustian cycle.

keywords



Marcel Proust, *Sodom and Gomorrah*, translation, sociology, language

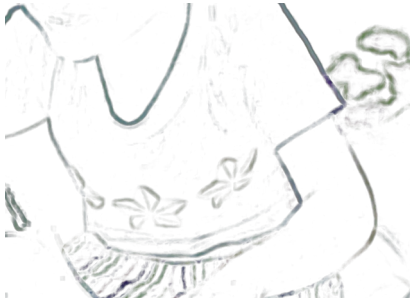
mots-clés

Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, traduction, sociologie, langage

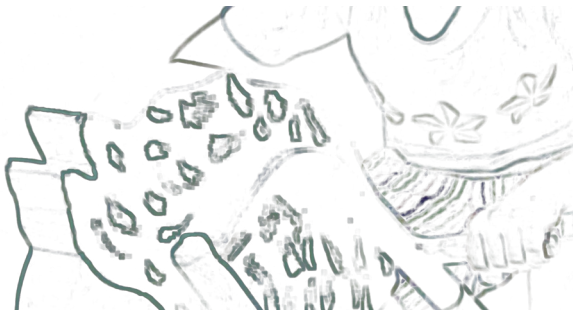
tomasz swoboda

Essayiste et traducteur, Tomasz Swoboda enseigne à la Faculté des Lettres de l'Université de Gdansk. Il est l'auteur d'ouvrages consacrés à l'art et la littérature, en polonais (thèse sur la littérature décadente ; recueils d'essais sur la traduction, sur l'idée de la déformation dans la modernité) et en français (*Histoires de l'œil*, 2013). Il a traduit en polonais, entre autres, des œuvres de Rousseau, Baudelaire, Nerval, Proust, Barthes, Bataille, Caillois, Leiris, Ricœur, Didi-Huberman, Mouawad, Le Corbusier ainsi que la série BD *Ariol*.

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
Received : 20.12.2022 Accepted : 02.02.2023 Published : 31.03.2023	VARIA	ASJC 1208	
ORCID : 0000-0002-8285-3837			
T. Swoboda, « Un testament dans les tiroirs. En marge d'une nouvelle traduction de <i>Sodome et Gomorrhe</i> », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 33, pp. 159-183. DOI : 10.4467/23538953CE.23.007.17569			
www.ejournals.eu/CahiersERTA/			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			



COMPTES RENDUS



Lydie Parisse, *Les Voies négatives de l'écriture dans le théâtre moderne et contemporain*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2019, p. 288.

Dans cet ouvrage paru en 2019, Lydie Parisse propose une synthèse sans précédent sur les apports de la pensée mystique pour la création théâtrale moderne et contemporaine. Une synthèse qui s'inscrit, entre autres, dans la droite lignée des travaux pionniers d'Amador Vega sur la théologie négative et la pensée d'une « esthétique apophasique » dans l'art contemporain, mais qui se présente avant tout comme la suite logique – nous serions même tentés de dire, l'aboutissement – d'une décennie de recherche consacrée à la question mystique dans le théâtre et la littérature. Nous invitons à ce titre à lire ou relire en écho à cette dernière publication *La parole trouée* (Lettres modernes Minard, 2008, réédité en 2019) ainsi que l'ouvrage collectif dirigé par l'auteure, *Le discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours* (Classiques Garnier, 2012).

La « voie négative » dont il est question tient son nom de l'appropriation par des artistes contemporains – Valère Novarina en tête – du lexique de la théologie apophasique. Réinvesti par ces auteurs, Lydie Parisse le présente comme un lexique « de la vie intérieure, remis au goût du jour [...] dans un cadre laïque » (p. 8). Ce qui est en jeu ici, quand bien même le corpus est essentiellement théâtral, est une conception de l'acte de création au sens large : celui-ci est envisagé non pas comme une *techné* s'inscrivant dans une historicité ni selon une approche intertextuelle, mais comme une expérience spirituelle fondatrice, de celles que décrivent Maître Eckhart, Jean-de-la-Croix ou encore Ignace de Loyola. Ainsi, c'est d'un sentiment d'absence à soi, de l'expérience

d'une dépossession de soi-même que viendrait l'écriture, et Lydie Parisse démontre en effet de façon très convaincante que la démarche artistique d'un nombre important de dramaturges et metteurs en scène, depuis le début du siècle dernier jusqu'à l'ultra-contemporain (S. Kane, J. Fosse, C. Régy, R. Castellucci), a son point d'origine dans l'expérimentation d'un tel état. Au-delà de l'influence des auteurs mystiques et des affinités de leur vocabulaire avec celui de l'esthétique, ce cadre historique, essentiellement concentré sur les auteurs après 1950, se justifie également par l'orientation prise par un pan important de la création littéraire après la seconde guerre mondiale. Lydie Parisse prend soin de contextualiser ce point, rappelant après George Steiner et Paul Celan combien la crise de l'humanisme qui frappe alors le monde se traduit notamment par une défiance envers le langage et un refus (ou le constat impuissant de l'impossibilité) de nommer, symbole d'une perte de repères et de *prise* sur les choses, y compris soi-même. Le théâtre de Samuel Beckett, un des piliers de l'étude, en porte évidemment la marque, mais cette expérience de la « perte du propre », caractéristique de l'*homo mysticus*, est une donnée que E. Ionesco, J. Tardieu, B-M. Koltès et V. Novarina ont également investi et approfondi à leur façon. En outre la proximité avec la pensée mystique, quand elle n'est pas explicitée par les auteurs eux-mêmes, est suggérée par Lydie Parisse comme un rapprochement opérant et profondément significatif et permet de dessiner une large zone de partage de ces préoccupations du XX^e siècle à nos jours. Le lecteur croisera ainsi, autour des auteurs déjà mentionnés, les œuvres de M. Maeterlinck, A. Artaud, J. Grotowski ou encore J.-L. Lagarce.

Parmi tous ces noms, Valère Novarina a une place de choix et peut être à maints égards considéré comme l'auteur central de l'étude. Celle-ci est en effet placée dès le départ sous le patronage de *Voie négative* :

dans cet ouvrage de 2017, le dramaturge reprend le néologisme « niement » et élabore, dans un vocabulaire emprunté aussi bien à Jean-de-la-Croix et Maître Eckhart qu'aux épîtres de Paul, ce que L. Parisse qualifie de « conversion du négatif » (p. 19). L'idée est simple : insuffler du vivant à la négation, considérer le négatif comme « moteur » et non comme fin, dans une dynamique « ondulatoire » entre intérieur et extérieur, sur une ligne de crête entre la vie et la mort. C'est-à-dire, en fait, en connexion avec tout : « brèche de la vie », dit Novarina (p. 64 de *Voie négative*). Par le biais de Valère Novarina mais aussi, dans une moindre mesure, de Samuel Beckett, Lydie Parisse peut dès le départ élargir le propos de sa focalisation théâtrale à des problématiques d'écriture et d'invention de motifs littéraires beaucoup plus généraux.

Au fond, sous son paradigme de Voie négative, créer consiste à « défaire, à être disponible à la négation, non pas au sens nihiliste ou déconstructionniste du terme, mais au sens d'un négatif photographique : entrer dans l'univers du visible, entrer dans une relation critique au langage, aux représentations, et se défaire, paradoxalement, de soi-même » (p. 7-8). Ainsi l'écriture, et par extension l'œuvre d'art, n'est pas considérée ici comme « révélation » ou « résolution » : elle est d'abord envisagée comme « moyen de connaissance ». Non qu'elle enseigne quoi que ce soit – au contraire son but n'est pas de délivrer un message – mais elle provoque une expérience limite : la mise à mal de certaines représentations, d'un certain sens de la réalité. Il s'agit, au fond, de rendre palpable cette ligne de crête où est susceptible de basculer notre perception, et qui requiert pour l'atteindre une « pratique de l'abandon » (p. 74) ; cette pratique s'apparente aussi bien à ce que décrivent les mystiques chrétiens (le « détachement » eckhartien, le « rien » de Jean-de-la-Croix ou « l'indifférence » positive de Loyola) qu'à toutes les autres traditions

mystiques (le « satori » zen et le « fana » soufi, par exemple). Il faut souligner à ce propos l'occasion rare qu'offre cette étude de suggérer des ponts avec les traditions mystiques non-occidentales, et ainsi de rendre possible des croisements non seulement temporels (entre l'influence des mystiques médiévaux et nos auteurs contemporains) mais aussi géographiques (entre Occident, Orient et Extrême-Orient). Ce rapprochement est en particulier permis à travers la figure de Terence Gray (aka Wei wu Wei), mentionnée à plusieurs reprises, et grâce à certains élargissements du propos aux arts picturaux et plastiques, où l'influence spirituelle Extrême-Orientale est déjà beaucoup plus attestée et étudiée.


Enfin, un mot sur la structure de l'ouvrage.

Dans une première partie, ce sont les textes essentiellement théoriques et réflexifs des auteurs qui sont abordés : à travers leurs témoignages et la description de leurs rituels, on comprend combien ils ont réinvesti le vocabulaire mystique pour problématiser les enjeux de leur pratique artistique. Dans la seconde partie sont davantage abordées les œuvres théâtrales elles-mêmes, dans la continuité des processus créatifs et « herméneutiques » identifiés au préalable. Trois dimensions critiques s'en dégagent : une approche du langage (« Défaire le langage »), du visible (« Défaire le visible ») et du corps (« Défaire le corps »). Chacune conduit, et c'est là un des aspects les plus précieux du livre, à l'élaboration d'une sorte de caisse à outils critiques très bienvenue en ce qu'elle propose des balises concrètes et singulièrement efficaces pour l'analyse : on pense en particulier à la « rhétorique négative » mise en évidence à la fin de la sous-partie sur la question du langage. La troisième partie, un peu à part et plus brève, se présente à la fois comme une synthèse et une prolongation des deux premières. Appliquant les outils d'analyse élaborés à certains personnages

emblématiques du théâtre et de la littérature mondiale, elle dessine une typologie de figures apophatiques, c'est-à-dire représentatives, à des degrés divers, de cette coïncidence paradoxale des contraires symptomatique de la pensée mystique et des processus herméneutiques qui s'en dégagent. On y trouve ainsi ces figures de sages lucides et pourtant fous, illettrés ou idiots, errant « dans le monde mais sans être du monde » (p. 212), à l'instar d'un Bartleby (Melville), d'un Peer Gynt (Ibsen) ou d'une Winnie (Beckett).

Que l'on s'intéresse davantage aux études théâtrales ou à l'influence des voies mystiques et méditatives dans la création contemporaine, l'ouvrage est donc l'occasion de porter un regard neuf et très satisfaisant sur ces sujets, et s'avère en outre très précieux pour le domaine aujourd'hui en plein essor de la recherche-crédation. C'est sans compter ce que cette étude peut offrir pour penser non seulement l'écriture mais aussi la lecture comme activité spirituelle, que l'on peut rapprocher de l'ascèse dont parle à ce sujet Brian Stock (voir *Bibliothèques intérieures* et *Lire, une ascèse ?*, Jérôme Millon, respectivement 2003 et 2008). Une occasion de penser aussi bien la posture du créateur que celle de l'acteur, du spectateur et du lecteur, comme une méditation sur la vie par laquelle s'ouvrent de possibles prises de consciences et de nouvelles constructions de nous-mêmes.

ADRIEN CHAPEL

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 19.02.2023 Accepted : 26.02.2023 Published : 31.03.2023	COMPTES RENDUS	ASJC 1208
		
ORCID : 0009-0009-7439-6275		
<p>A. Chapel, « Lydie Parisse, <i>Les Voies négatives de l'écriture dans le théâtre moderne et contemporain</i>, Paris, Lettres Modernes Minard, 2019, p. 288 », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i>, 2023, nr 33, pp. 185-190. DOI : 10.4467/23538953CE.23.008.17570</p>		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		