

GEORGE STEINER

**POÉSIE
DE LA PENSÉE**

nrf essais

GALLIMARD

DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions Gallimard

LES ANTIGONES, Bibliothèque des Idées, 1986 ; Folio Essais n° 182.

DANS LE CHÂTEAU DE BARBE-BLEUE. Notes pour une redéfinition de la culture (LA CULTURE CONTRE L'HOMME, Éditions du Seuil, 1973), Folio Essais n° 42, 1986.

RÉELLES PRÉSENCES. Les arts du sens, NRF Essais, 1991 ; Folio Essais n° 255.

ANNO DOMINI (Éditions du Seuil, 1966), Folio n° 2344, 1992.

ÉPREUVES, Arcades, 1993.

LA MORT DE LA TRAGÉDIE (Éditions du Seuil, 1965), Folio Essais n° 224, 1993.

PASSIONS IMPUNIES, NRF Essais, 1997 ; Folio Essais n° 385.

ERRATA. Récit d'une pensée, Du monde entier, 1998 ; Folio n° 3430.

GRAMMAIRES DE LA CRÉATION, NRF Essais, 2001 ; Folio Essais n° 505.

MAÎTRES ET DISCIPLES, NRF Essais, 2003 ; Folio Essais n° 477.

LES LIVRES QUE JE N'AI PAS ÉCRITS, Hors série Littérature, 2008.

LECTURES. Chroniques du *New Yorker*, Arcades, 2010.

George Steiner

Poésie de la pensée

*Traduit de l'anglais par
Pierre-Emmanuel Dauzat*

nrf

Gallimard

Steiner, George (1929-)

Littérature : poésie ; critique littéraire.

Antiquité.

Allemagne.

Titre original
THE POETRY OF THOUGHT
From Hellenism to Celan

© *George Steiner.*, 2011.

© *Editions Gallimard, 2011, pour la traduction française.*

Pour Durs Grünbein
Poète & cartésien

Toute pensée commence par un poème.

ALAIN « Commentaire sur “La Jeune Parque” », 1953

Il y a toujours dans la philosophie une prose littéraire cachée, une ambiguïté des termes.

SARTRE *Situations IX*, 1965

Gegenüber den Dichtern stehen die Philosophen unglaublich gut angezogen da. Dabei sind sie nackt, ganz erbärmlich nackt, wenn man bedenkt, mit welcher dürftiger Bildsprache, sie die meiste Zeit auskommen müssen. ¹

DURS GRÜNBEIN *Das erste Jahr*, 2001

Lucrèce et Sénèque sont des « modèles d’investigation philosophico-littéraires, où la langue littéraire et des structures dialogiques complexes engagent l’âme entière de l’interlocuteur (et du lecteur) comme ne saurait le faire un traité dans une prose abstraite et impersonnelle. [...] La forme est un élément crucial du contenu philosophique de l’œuvre. En vérité, comme avec *Médée*, le contenu de la forme s’avère si puissant qu’il remet en question l’enseignement prétendument plus simple qu’elle contient ».

MARTHA NUSSBAUM *The Therapy of Desire*, 1994

¹ « En comparaison des poètes, les philosophes sont incroyablement bien habillés. Mais ils sont nus, pathétiquement nus, quand on songe à la pauvreté des images dont ils doivent se contenter la plupart du temps. » (*Toutes les notes sont du traducteur.*)

Préface

Tous les actes philosophiques, chaque effort pour penser la pensée, à l'exception possible de la logique formelle (mathématique) et symbolique, sont irrémédiablement linguistiques. Ils supposent, au point d'en être les otages, quelque mouvement du discours, un codage au moyen des mots et de la grammaire. Orale ou écrite, la proposition philosophique, la formulation et la communication de l'argument sont sujettes à la dynamique et aux limites exécutives du parler humain.

Il se peut qu'au sein de toute philosophie, très certainement de toute théologie, se tapisse un désir opaque mais insistant — le *conatus* de Spinoza — de se soustraire à cette servitude et à ce qu'elle autorise. En modulant la langue naturelle dans les exactitudes tautologiques, les transparences et les vérifiabilités des mathématiques (ce rêve froid et ardent hante Spinoza, Husserl, Wittgenstein) ou, de manière plus énigmatique, en renouant avec les intuitions antérieures à la langue elle-même. Nous ne savons pas qu'il en existe, qu'il puisse y avoir pensée avant le dire. Dans les arts, en musique, nous appréhendons de multiples forces de signification, de figurations du sens. L'inépuisable signification de la musique, qui défie la traduction ou la paraphrase, imprime sa marque sur des scénarios philosophiques chez Socrate, chez Nietzsche. Mais invoquons-nous le « sens » des représentations esthétiques ou des formes musicales que nous ne faisons que métaphoriser, procéder par analogies plus ou moins masquées. Nous les enfermons dans les contours d'un discours dominant. D'où le trope récurrent, si pressant chez Plotin, dans le *Tractatus*, que le cœur du message philosophique niche dans ce qui n'est pas dit, dans ce qui reste tacite entre les lignes. Ce qui peut s'énoncer, ce qui présume que le langage est plus ou moins consonant avec des intuitions et démonstrations véritables, peut en fait révéler la décomposition de reconnaissances primordiales, épiphoniques. Cela peut renvoyer à l'idée que, dans une condition antérieure, « présocratique », le langage était plus proche des sources de l'immédiateté, d'une « lumière de l'Être » que rien ne voilait (cf. Heidegger). Mais rien ne prouve qu'un tel privilège adamique ait jamais existé. Inévitablement, l'« animal doué de langage », ainsi que les Grecs anciens définissaient l'homme, habite les immensités bornées du mot, des instruments grammaticaux. Le *Logos* assimile le mot à la raison dans ses fondements mêmes. La pensée pourrait bien être exilée. Mais si tel est le cas, nous n'en savons rien ou, plus précisément, nous ne saurions *dire* de quoi elle l'est.

Il s'ensuit que philosophie et littérature occupent le même espace génératif, même s'il est en définitive circonscrit. Leurs moyens performatifs sont identiques : l'alignement des mots, les modes de la syntaxe, la ponctuation (ressource subtile). C'est aussi vrai des comptines que d'une *Critique* de Kant, d'un roman de gare que du *Phédon*. Ce sont des actes de langage. L'idée, chère à Nietzsche ou à Valéry, que la pensée abstraite puisse se danser est affectation allégorique. Tout est dans la formulation, l'énonciation intelligible. Toutes deux sollicitent la traduction, la paraphrase, la métaphrase et chaque technique de transmission ou de trahison... ou y résistent.

Les praticiens l'ont toujours su. Dans toute philosophie, concédait Sartre, il y a « une prose littéraire cachée ». La pensée philosophique ne peut se réaliser que « métaphoriquement », enseignait Althusser. À maintes reprises — mais avec quel sérieux ? — Wittgenstein professa qu'il aurait dû énoncer ses *Investigations* en vers. Jean-Luc Nancy cite les difficultés vitales que philosophie et poésie s'occasionnent l'une à l'autre : « Ensemble, elles sont la difficulté même : de faire sens. » Formule qui indique le point essentiel, la création du sens et la poétique de la raison.

Ce qu'on a moins élucidé, c'est la pression formatrice incessante des formes du discours, du *style*, sur

les programmes philosophiques et métaphysiques. À quels égards une proposition philosophique, même dans la nudité de la logique de Frege, est-elle une rhétorique ? Peut-on dissocier un système cognitif ou épistémologique de ses conventions stylistiques, des genres d'expression qui prévalent ou sont contestés à l'époque ou dans le milieu qui sont les siens ? Dans quelle mesure les métaphysiques de Descartes, Spinoza ou Leibniz sont-elles conditionnées par les complexes idéaux sociaux et instrumentaux du latin tardif, par les éléments constitutants et l'autorité sous-jacente d'une latinité partiellement artificielle au sein de l'Europe moderne ? En d'autres points, le philosophe entreprend d'assembler une langue nouvelle, un idiolecte propre à son dessein. Mais cette démarche, patente chez Nietzsche ou Heidegger, est elle-même saturée par le contexte oratoire, familial ou esthétique (témoin, l'« expressionnisme » dans *Zarathoustra*). Derrida est inconcevable hors du jeu de mots initié par le Surréalisme et Dada, à l'abri des acrobaties de l'écriture automatique. Qu'y a-t-il de plus proche de la déconstruction que *Finnegans Wake* ou le constat lapidaire de Gertrude Stein, que *there is no there there*, « là il n'y a pas de là » ?

De manière inévitablement partielle et provisoire, ce sont certains aspects de cette « stylisation » dans certains textes philosophiques, de l'engendrement de ces textes *via* des outils et des modes littéraires, que j'entends considérer ici. Je voudrais noter les interactions, les rivalités entre poète, romancier, dramaturge, d'un côté, le penseur déclaré de l'autre. « À la fois être Spinoza et Stendhal » (Sartre). Platon a rendu iconique les intimités et la méfiance réciproque, renées dans le dialogue de Heidegger avec Hölderlin.

Au cœur de cet essai, niche une conjecture que je peine à verbaliser. L'association étroite de la musique et de la poésie est un lieu commun. Elles partagent les catégories séminales du rythme, du phrasé, de la cadence, de la sonorité, de l'intonation et de la mesure. « La musique de la poésie » est exactement cela. Mettre des mots en musique ou de la musique en mots est un exercice sur des matières premières partagées.

Y aurait-il, en un sens apparenté, une « poésie, une musique de la pensée » plus profonde que celle qui s'attaque aux usages extérieurs de la langue, au style ?

Nous avons tendance à utiliser le mot et le concept de « pensée » en faisant montre d'une dispersion et d'une largesse inconsidérées. Nous attachons le « penser » à une multiplicité grouillante qui va du subconscient, du torrent chaotique des épaves intériorisées, jusque dans le rêve, à la plus rigoureuse des démarches analytiques, qui embrasse le babil ininterrompu du quotidien et la méditation concentrée d'Aristote sur l'esprit ou de Hegel sur le soi. Dans le parler courant, « penser » est démocratisé. Universalisé, sans nul besoin d'autorisation. Mais c'est là confondre radicalement des phénomènes distincts, voire antagonistes. Pour peu qu'on en donne une définition responsable — nous manquons d'un terme insigne —, la pensée sérieuse est chose rare. La discipline qu'elle requiert, avec l'abstention de la facilité et du désordre que cela suppose, est rarement, sinon jamais, à la portée de l'immense majorité. Pour la plupart, nous n'avons qu'une vague idée de ce qu'est « penser », transmué en « pensée » le bric-à-brac des rebuts défraîchis de nos courants mentaux. Convenablement perçue — quand nous donnons-nous le temps d'y songer ? —, l'instauration d'une pensée de premier calibre est aussi rare que la confection d'un sonnet de Shakespeare ou d'une fugue de Bach. Peut-être, dans la brève histoire de notre évolution, n'avons-nous pas encore appris à penser. Hormis pour une poignée d'entre nous, l'appellation d'*homo sapiens* n'est peut-être que vantardise infondée.

Les choses excellentes, prévient Spinoza, « sont rares et difficiles ». Pourquoi un texte philosophique distingué serait-il plus accessible que les mathématiques supérieures ou l'un des derniers quatuors de Beethoven ? Un processus de création, une « poésie » qu'il révèle et à laquelle il s'oppose, est inhérent à un texte de ce genre. La grande pensée philosophico-métaphysique engendre des « fictions suprêmes » en

même temps qu'elle cherche à les dissimuler en elles. L'eau de cale de nos ruminations indiscriminées est bel et bien la prose du monde. Non moins que la « poésie » au sens catégorique, la philosophie a sa musique, sa pulsation tragique, ses transports, et même, bien que rarement, son rire (comme chez Montaigne ou Hume). « Toute pensée commence par un poème », enseignait Alain dans son commerce avec Valéry. Ce commencement partagé, cette initiation de mondes est difficile à provoquer. Mais il laisse des traces, des bruits de fond comparables à ceux qui chuchotent les origines de notre galaxie. Je soupçonne que ces traces sont discernables dans le *mysterium tremendum* de la métaphore. En un certain sens, la mélodie elle-même, « le suprême mystère des sciences de l'homme » (Lévi-Strauss), peut être métaphorique. Si nous sommes un « animal doué de langage », nous sommes plus spécifiquement un primate pourvu de la capacité d'user de métaphores — par exemple, pour emprunter une image à Héraclite, de rattacher un éclair de lumière aux tessons disparates de l'être et de la perception passive. Où philosophie et littérature s'engrènent, où elles sont portées à se chicaner sur le plan de la forme et de la matière, sont audibles ces échos de l'origine. Même analytique, le raisonnement a son battement de tambour. Il devient ode. Y a-t-il meilleure expression des derniers mouvements de la *Phénoménologie* que le *rien de rien* d'Édith Piaf, une double négation que Hegel eût appréciée ?

Cet essai est un effort pour écouter plus attentivement.

Nous parlons de musique. L'analyse verbale d'une partition peut, jusqu'à un certain point, en éclairer la structure formelle, les composantes techniques et l'instrumentation. Mais quand il ne tient pas de la musicologie au sens strict, quand il ne recourt pas à un « métalangage » parasite de la musique — « clé », « hauteur de son », « syncope » —, le discours sur la musique, écrit ou oral, est un compromis suspect. Un récit, une critique de l'interprétation d'un morceau porte moins sur l'univers réel du son que sur le musicien et la réception par l'auditoire. Il est reportage par analogie. Il ne peut dire grand-chose qui touche au fond de la composition. Une poignée d'esprits vaillants, Boèce, Rousseau, Nietzsche, Proust et Adorno entre autres, ont cherché à traduire en mots la matière de la musique et ses significations. À l'occasion, ils ont trouvé des « contrepoints » métaphoriques, des modes de suggestion, des simulacres d'un effet évocateur considérable (Proust sur la sonate de Vinteuil). Les plus séduisantes de ces virtuosités sémiotiques elles-mêmes sont, au sens propre de l'expression, « hors sujet ». Une dérivée.

Parler de musique, c'est cultiver une illusion, une « erreur de catégorie », diraient les logiciens. C'est traiter la musique telle une langue naturelle, ou comme si elle en était très proche. Transférer les réalités sémantiques d'un code linguistique à un code musical. Les éléments musicaux sont expérimentés ou classés comme syntaxe ; la construction évolutive d'une sonate, son sujet initial et « secondaire » sont désignés comme grammaticaux. Les énoncés musicaux — la désignation elle-même est empruntée — possèdent leur rhétorique, leur éloquence ou leur économie. Nous sommes portés à oublier que chacune de ces rubriques est empruntée à ses légitimités linguistiques. Les analogies sont inévitablement contingentes. Une « phrase » musicale n'est pas un segment verbal.

Les relations multiples entre mots et mise en musique aggravent cette contamination. Un système linguistiquement ordonné est inséré dans un « non-langage », adapté à et contre lui. Cette coexistence hybride est d'une diversité et d'une complication possibles sans limite (souvent, un *Lied* de Hugo Wolf en nie le texte). Notre réception de cet amalgame est largement superficielle. En dehors de l'auditeur le plus concentré, partition et livret à la main, qui est capable de suivre simultanément les notes de musique, les syllabes qui les accompagnent et leur interaction polymorphique, véritablement dialectique ? Le cortex humain a du mal à discriminer et à recombinaison des stimuli totalement distincts, autonomes. Sans doute y a-t-il des morceaux de musique qui visent à mimer, à accompagner des thèmes verbaux et figuratifs. Il existe une « musique à programme » pour les tempêtes et le calme, les festivités et les lamentations. Moussorgski met en musique les « tableaux d'une exposition ». Il existe une musique de film, souvent essentielle au script visuel et dramatique. Mais on les tient à juste raison pour une espèce secondaire, bâtarde. *Per se*, plus durable que l'homme, selon Schopenhauer, la musique n'est ni plus ni moins qu'elle-même. L'écho ontologique est immédiat : « Je suis ce que Je suis. »

Sa seule « traduction » ou paraphrase significative est celle du mouvement du corps. La musique se traduit en danse. Mais le reflet avec ses ravissements est approximatif. Arrêtez le son et il n'y a aucun moyen sûr de dire sur quelle musique on danse (sujet d'irritation que Platon évoque dans les *Lois*). À la différence des langues naturelles, cependant, la musique est universelle. D'innombrables communautés ethniques ne possèdent que des rudiments oraux de littérature. Aucun agrégat humain n'est sans musique, une musique souvent élaborée et rassemblée de manière complexe. Les données sensorielles, émotionnelles de la musique sont bien plus immédiates que celles du parler (sans doute remontent-elles à

la matrice). Sauf à certains extrêmes cérébraux, essentiellement associés au modernisme et aux technologies en Occident, la musique se passe du déchiffrement. La réception est plus ou moins instantanée aux niveaux psychique, nerveux et viscéral, dont nous comprenons à peine les interconnexions synaptiques et le produit cumulé.

Mais qu'est-ce qui est reçu, intériorisé et suscite une réaction ? Qu'est-ce qui nous met en branle ? Nous achoppons ici sur une dualité de « sens » et de « signification » que l'épistémologie, l'herméneutique philosophique et les investigations psychologiques ont été quasiment incapables d'élucider. Ce qui invite à supposer que ce qui est doué d'une signification inépuisable peut être aussi vide de sens. La signification de la musique réside dans son exécution et son audition (d'aucuns « entendent » une composition en lisant en silence la partition, mais ils sont rares). Expliquer ce que veut dire une partition, tranchait Schumann, c'est la rejouer. Depuis le début de l'humanité, la musique est si riche de sens que les hommes et les femmes ne sauraient guère imaginer la vie sans elle. « De la musique avant toute chose » (Verlaine). La musique en vient à posséder corps et conscience. Elle calme ou affole, console ou désole. Pour d'innombrables mortels, nulle autre présence ressentie n'approche, même vaguement, la musique pour inférer, pour prévoir la réalité possible de la transcendance, d'une rencontre avec le numineux, avec le surnaturel, hors de toute portée empirique. Pour beaucoup, l'émotion religieuse est une métaphorisation de la musique. Mais quel sens a-t-elle, quelle signification la rend vérifiable ? La musique peut-elle mentir ? Est-elle complètement immunisée contre ce que les philosophes appellent les « fonctions de vérité » ? Une musique identique inspirera et exprimera apparemment des propositions inconciliables. Elle « traduit » en antinomies. Le même air de Beethoven inspira la solidarité nazie, la promesse communiste et les fades panacées de l'hymne des Nations unies. Le même chœur du *Rienzi* de Wagner exalte le sionisme de Herzl et la vision du Reich de Hitler. Une fantastique profusion de significations diverses, voire contradictoires, et une totale absence de sens. Ni la sémiologie, ni la psychologie ni la métaphysique ne peuvent dominer ce paradoxe (qui ne manque pas d'alarmer les penseurs absolutistes, de Platon à Calvin et à Lénine). Aucune épistémologie n'a été capable d'apporter une réponse convaincante à cette question simple : « À quoi sert la musique ? » Quel sens peut-il y avoir à faire de la musique ? Cette incapacité cruciale est plus qu'un indice des limites organiques du langage, des limites qui sont au cœur de la démarche philosophique. Le discours parlé, on le conçoit, pour ne dire mot de l'écrit, est un phénomène secondaire. Peut-être ces deux formes incarnent-elles une désintégration de certaines totalités primordiales de la conscience psychosomatique qui sont encore à l'œuvre dans la musique. Trop souvent, parler, c'est « se tromper ». Peu de temps avant sa mort, Socrate chante.

*

« Quand Dieu se parle à lui-même, il chante en algèbre », opinait Leibniz. Les affinités, les nerfs qui rattachent la musique aux mathématiques ont été perçus dès Pythagore. Des traits cardinaux de la composition musicale comme la hauteur de son, le volume et le rythme se laissent déterminer algébriquement. De même en va-t-il de conventions historiques telles que les fugues, les canons et le contrepoint. L'autre langue universelle, ce sont les mathématiques. Une langue commune à tous les hommes, immédiatement lisible à ceux qui sont équipés pour la lire. En mathématiques, de même qu'en musique, la notion de « traduction » n'est applicable qu'en un sens trivial. Certaines opérations mathématiques se prêtent à un récit ou une description verbale. Il est possible de paraphraser ou de métaphraser certaines formules mathématiques. Mais ce sont des *marginalia* ancillaires, quasiment décoratifs. Les mathématiques en elles-mêmes ne peuvent être traduites qu'en d'autres mathématiques

(comme dans la géométrie algébrique). Dans les textes mathématiques, il n'y a souvent qu'un seul mot génératif : un « soit » initial qui autorise et lance la chaîne des symboles et des diagrammes. Un « soit » comparable à l'impératif qui initie les axiomes de la création dans la Genèse.

Reste que la ou les langues des mathématiques sont immensément riches. Leur déploiement est un des rares voyages positifs, propres, dans les archives de l'esprit humain. Quoique inaccessibles aux profanes, les mathématiques disposent de critères de beauté en un sens exact, démontrable. Seule prévaut ici l'équivalence entre vérité et beauté. À la différence de celles qui sont énoncées dans la langue naturelle, les propositions mathématiques sont vérifiables ou falsifiables. Où l'indécidabilité affleure, ce concept a aussi sa signification précise, scrupuleuse. Orales ou écrites, les langues mentent, trompent, obscurcissent à chaque stade. Bien souvent, leur moteur est la fiction, l'éphémère. Il arrive aux mathématiques de produire des erreurs, qui sont ensuite corrigées. Elles ne mentent pas. Il y a de l'esprit dans des constructions et des preuves mathématiques comme il y en a chez Haydn et Satie. Il peut y avoir des touches de style personnel. Des mathématiciens m'ont dit pouvoir identifier l'auteur d'un théorème et de sa démonstration sur des bases stylistiques. Ce qui compte, c'est que, une fois prouvée, une opération mathématique entre dans la vérité collective et la disponibilité de l'anonyme. Elle est de surcroît permanente. Quand Eschyle sera oublié, et déjà le gros de son œuvre a disparu, les théorèmes d'Euclide resteront (Godfrey H. Hardy).

Depuis Galilée, la marche des mathématiques est impériale. C'est sur le degré auquel elle se laisse mathématiser qu'une science de la nature engage sa légitimité. Les mathématiques jouent un rôle de plus en plus déterminant en économie, dans des branches éminentes des études sociales et même dans l'histoire quantitative ou « cliométrie ». Le calcul différentiel et la logique formelle sont la source et l'anatomie de la computation, de la théorie de l'information, du stockage électromagnétique et de la transmission qui régissent et transforment aujourd'hui nos vies quotidiennes. Les jeunes manipulent le déploiement cristallin des fractales comme jadis les rimes. Les mathématiques appliquées, souvent d'une classe avancée, envahissent notre existence individuelle et sociale.

D'emblée, la philosophie, la métaphysique ont encerclé les mathématiques tel un faucon frustré. L'exigence de Platon était claire : « Que nul n'entre dans l'Académie s'il n'est point géomètre. » Chez Bergson, chez Wittgenstein, la *libido* mathématique est exemplaire de l'épistémologie dans son ensemble. Il est des épisodes éclairants dans la longue histoire de la philosophie des mathématiques, notamment dans les premières investigations de Husserl. Mais les avancées ont été capricieuses. Si les mathématiques appliquées avec leurs commencements dans l'hydraulique, l'agriculture, l'astronomie et la navigation peuvent être situées dans le champ des besoins économiques et sociaux, les mathématiques pures et leurs progrès météoriques posent une question apparemment insoluble. Les théorèmes, l'interaction des mathématiques supérieures, de la théorie des nombres en particulier, dérivent-ils de réalités « qui sont là » (*out there*) ou y renvoient-ils quand bien même on ne les a pas encore découvertes ? Ne serait-ce qu'à un niveau formalisé, traitent-ils de phénomènes existentiels ? Ou est-ce un jeu autonome, un ensemble et une séquence d'opérations aussi arbitraires, aussi autistes que les échecs ? La progression sans borne, « fantastique », peut-on dire, des mathématiques depuis le triangle de Pythagore jusqu'aux fonctions elliptiques, suit-elle sa propre dynamique, se nourrit-elle de sa propre énergie, indépendamment de la réalité ou de toute application (même si, de manière contingente, celles-ci peuvent affleurer) ? À quels élans psychologiques ou esthétiques répondent les mathématiques ? Les mathématiciens eux-mêmes, les philosophes en ont débattu au fil des millénaires. Le problème demeure irrésolu. Ajoutez-y l'énigme lumineuse des capacités et de la productivité mathématiques chez les tout petits, les préadolescents. Une énigme analogue, mais analogue seulement, aux virtuosités du musicien prodige ou de l'enfant maître aux échecs. Existe-t-il des liens ? Quelque addiction transcendante à

l'inutile serait-elle implantée chez une poignée d'êtres humains (un Mozart, un Gauss, un Capablanca) ?

Condamnées au langage, la philosophie et la psychologie philosophique se sont trouvées plus ou moins démunies. Plus d'un penseur a fait écho à cet antique chagrin : « Eussé-je été philosophe si j'avais pu être mathématicien ? »

*

Au regard des exigences de la philosophie, la langue naturelle souffre de graves infirmités. Elle ne saurait se mesurer à l'universalité de la musique ou des mathématiques. La plus répandue — de nos jours, l'anglo-américain — n'est elle-même que provinciale et éphémère. Aucune langue ne peut rivaliser avec les capacités de simultanités polysémiques de la musique, des significations multiples sous la pression de formes intraduisibles. L'enrôlement d'émotions, tout à la fois spécifiques et générales, privées et communautaires, dépasse de beaucoup celui du langage. À certains égards, la cécité est réparable : on peut lire des livres en braille. La surdité, qui ostracise de la musique, est un exil irrémédiable. La langue naturelle ne saurait non plus rivaliser avec la précision, la finalité dénuée d'ambiguïté, la responsabilité et la transparence des mathématiques. Elle ne saurait satisfaire les critères de la preuve ou de la réfutation — ce sont les mêmes — propres aux mathématiques. Devons-nous ou pouvons-nous vouloir dire ce que nous disons ou dire ce que nous voulons dire ? La génération implicite de nouvelles questions, de nouvelles perceptions, de découvertes novatrices de l'intérieur de la matrice mathématique est sans équivalent dans le discours oral ou écrit. Les voies que suivent les mathématiques paraissent autonomes et sans limites. Le langage grouille de spectres défraîchis et de circularités factices.

Et pourtant. La définition même des hommes et des femmes comme « animaux doués de langage » avancée par les Grecs anciens, la nomination du langage et de la communication linguistique comme l'attribut qui définit l'humain ne sont pas des tropes arbitraires. Les phrases, orales et écrites (le muet peut apprendre à lire et à écrire), sont l'organe habilitant de notre être, de ce dialogue avec soi et avec les autres qui assemble et stabilise notre identité. Si imprécis et asservis au temps qu'ils soient, les mots construisent la mémoire et expriment le futur. L'espoir est le temps futur. Même naïvement figuratifs et non examinés, les substantifs que nous attachons à des concepts comme la vie et la mort, à l'ego et à l'autre sont engendrés par les mots. Hamlet à Polonius. La force du silence est celle d'un écho négateur du langage. Il est possible d'aimer en silence, mais peut-être uniquement jusqu'à un certain point. L'authentique privation de parole accompagne la mort. Mourir, c'est cesser de bavarder. J'ai essayé de montrer que l'incident de Babel était une bénédiction. Chaque langue cartographie un monde possible, un calendrier, un paysage. Apprendre une langue, c'est étendre incommensurablement le provincialisme du moi. Ouvrir largement une nouvelle fenêtre sur l'existence. Les mots tâtonnent et trompent. Certaines épistémologies leur nient l'accès à la réalité. La poésie la plus belle est elle-même circonscrite par son idiome. Néanmoins, c'est la langue naturelle qui fournit à l'humanité son centre de gravité (observez les connotations morales, psychologiques de ce mot). Le rire sérieux est aussi linguistique. Il se peut que le sourire seul défie la paraphrase.

La langue naturelle est le médium inéluctable de la philosophie. Le philosophe peut recourir à des termes techniques et à des néologismes ; il peut, comme Hegel, essayer d'investir des expressions idiomatiques bien connues de significations inédites. Mais au fond et, on l'a vu, sauf le symbolisme de la logique formelle, il faut faire avec : *Language must do*. Comme l'observe R. G. Collingwood dans son *Essay on Philosophical Method* (1933), « si le langage ne peut s'expliquer lui-même, rien d'autre ne peut l'expliquer ». La langue de la philosophie, « tout lecteur attentif des grands philosophes le sait déjà,

est donc une langue littéraire, non pas technique ». Les règles de la littérature prévalent. De ce point de vue irrésistible, la philosophie ressemble à la poésie. Elle est un « poème de l'intellect » et représente le « point auquel la prose se rapproche au plus près de la poésie ». La proximité est réciproque, car c'est souvent le poète qui se tourne vers les philosophes. Baudelaire se réfère à de Maistre, Mallarmé à Hegel, Celan à Heidegger, T. S. Eliot à Bradley.

Dans les limites incapacitantes de mes compétences linguistiques et en me servant maladroitement de la traduction, j'entends me pencher sur une théorie de textes philosophiques qui se déploient sous la pression des idéaux littéraires et la poétique de la rhétorique. Je souhaite examiner les contacts synaptiques entre le raisonnement philosophique et l'expression littéraire. Ces interpénétrations, ces fusions ne sont jamais totales, mais elles nous conduisent au cœur du langage et à la créativité de la raison. « Ce que nous ne pouvons penser, nous ne pouvons le penser ; nous ne pouvons donc davantage dire ce que nous ne pouvons penser » (*Tractatus*, 5.61, trad. Gilles-Gaston Granger).

L'incandescence de la créativité intellectuelle et poétique en Grèce continentale, en Asie mineure et en Sicile aux VI^e et V^e siècles avant notre ère demeure unique dans l'histoire humaine. À certains égards, la vie de l'esprit n'a été ensuite qu'une copieuse note en bas de page. L'évidence s'est imposée depuis si longtemps. Les causes de cette échappée de soleil, les mobiles qui l'ont produite à cette époque et sur ces terres demeurent pourtant nébuleux. Le « politiquement correct » pénitentiel qui prévaut aujourd'hui et le remords du post-colonialisme aidant, il est délicat ne serait-ce que de poser les questions sans doute pertinentes, de demander pourquoi l'ardente merveille qu'est la pensée pure ne l'a emporté presque nulle part ailleurs (quel théorème nous est venu d'Afrique ?).

Des facteurs multiples et complexes ont dû jouer, « implosifs », s'il est permis d'emprunter un concept crucial de la physique atomique pour dénoter la densité des collisions. Parmi ceux-ci, figuraient un climat plus ou moins clément et la facilité des communications maritimes. L'argumentation voyageait vite. Au sens antique et figuré, elle était « mercurielle ». La disponibilité des protéines, cruellement refusées à une si grande partie du monde subsaharien, a sans doute été décisive. Les nutritionnistes parlent des protéines comme d'une « nourriture cérébrale ». La faim, la malnutrition estropient la gymnastique de l'esprit. Il est tant de choses que nous ne saisissons pas encore, bien que Hegel en ait pressenti le rôle central, à propos de l'ambiance quotidienne de la servitude, de l'incidence de l'esclavage sur la sensibilité individuelle et sociale. Il est cependant évident que pour les privilégiés, et ils étaient relativement nombreux, la propriété d'esclaves donnait des loisirs et dispensait de tâches manuelles et domestiques. Elle laissait du temps et de la place au libre jeu de l'intellect. La licence est immense. Ni Parménide ni Platon n'ont besoin de gagner leur vie. Sous des cieux tempérés, un homme bien nourri peut s'en aller discuter ou écouter sur l'*agora*, dans les bosquets de l'Académie. Le troisième élément est aussi le plus difficile à évaluer. À de rares exceptions stellaires près, les femmes restaient confinées chez elles, prenant aux affaires une part souvent subalterne, en tout cas dans les affaires philosophiques et rhétoriques de la *polis*. Sans doute certaines eurent-elles accès à une éducation supérieure. Mais on n'en a guère de preuve avant Plotin. Cette abstention — forcée, traditionnelle ? — a-t-elle contribué au luxe, voire à l'arrogance du spéculatif ? Notre quotidien, désormais métamorphique, s'en ressent-il à travers la contribution saisissante de modestie des femmes aux mathématiques et à la métaphysique ? Protéines, esclavage et prépotence masculine : qu'en est-il de leur causation cumulative dans le miracle grec ? Car soyons clairs : ce fut un miracle.

Un miracle qui consista dans la découverte, bien que ce concept demeure fuyant, et la culture de la pensée abstraite. De la méditation absolue et d'un questionnement incontaminé par les impératifs utilitaires de l'économie agraire, de la navigation, de la prévention des inondations ayant marqué la prophétie astrologique qui domina, souvent brillamment, dans les civilisations méditerranéennes, proche-orientales et indiennes environnantes. Étant ses produits, nous avons tendance à tenir cette révolution pour allant de soi. En vérité, elle est étrange, scandaleuse. L'équation parménidienne de la pensée et de l'être, l'affirmation socratique qu'une vie non examinée ne vaut pas d'être vécue sont des provocations d'une dimension réellement fantastique. Elles incarnent la primauté de l'inutile, telle que nous la donnons à entendre dans la musique. Dans l'idiome fier de Kant, elles aspirent à l'idéal du *désintéressé*. Qu'y a-t-il de plus étrange, de plus suspect peut-être d'un point de vue éthique, que l'empressement à sacrifier sa vie à une obsession abstraite, peut-être inapplicable, tel Archimède méditant sur les sections coniques ou

Socrate ? Dans son étrangeté, la phénoménologie de la pensée pure est presque diabolique. Pascal, Kierkegaard en portent témoignage. Mais les profonds courants d'« autisme » radieux qui rattachent les mathématiques grecques et le débat théorique, spéculatif, qui élève la traque de la vérité au-dessus de la survie personnelle, lancent le grand voyage occidental. Ils forcent ce « voyage à travers les mers étranges de la pensée solitaire », que Wordsworth attribue à Newton. Notre échafaudage de théories, nos sciences, nos désaccords raisonnés et nos fonctions de vérité, si souvent abstruses, procèdent de cette lointaine lumière ionienne. Nous sommes « tous Grecs », proclame Shelley. Je le répète : miracle, il y a, mais aussi étrangeté et, peut-être, une touche d'inhumain.

La prose littéraire et philosophique, en vérité la prose même, est tardive. Sa prise de conscience d'elle-même est à peine antérieure à Thucydide. La prose est totalement perméable au débrillé et aux corruptions du « vrai monde ». Elle est ontologiquement mondaine (*mundum*). La séquence narrative s'accompagne souvent de la promesse spécieuse d'une relation et d'une cohérence logiques. Des millénaires d'oralité précèdent l'usage de la prose pour tout, hormis les notations administratives et mercantiles (cf. les listes d'animaux domestiques en Linéaire B). L'écriture en prose de propositions et de débats philosophiques, de fictions et d'histoire est une ramification spécialisée. Il se peut qu'elle soit symptomatique de décomposition. Le dégoût avec lequel la considère Platon est fameux. L'écriture, plaide-t-il, subvertit, affaiblit les forces primordiales et les arts de la mémoire, la mère des Muses. Elle ambitionne une autorité factice en prévenant une contestation immédiate et l'autocorrection. Elle prétend à une fausse monumentalité. Seuls les échanges oraux, la licence de l'interruption comme dans la dialectique, peuvent pousser l'investigation intellectuelle vers l'intuition responsable, une intuition qui n'est comptable qu'à la dissension.

D'où le recours récurrent au dialogue dans les œuvres de Platon lui-même, dans les livres perdus d'Aristote, chez Galilée, Hume ou Valéry. Parce qu'elle préserve au sein de ses formes écrites la dynamique de la voix qui parle, parce qu'elle est au fond vocale et apparentée à la musique, la poésie ne précède pas seulement la prose : elle en est, paradoxalement, le mode performatif le plus naturel. La poésie exerce, nourrit la mémoire, comme la prose ne saurait le faire. Son universalité est en vérité celle de la musique ; maints héritages ethniques ne connaissent pas d'autre genre. Dans les écritures hébraïques, les éléments prosaïques laissent transparaître le battement du vers. Lus à voix haute, ils tendent vers le chant. Un bon poème fait passer le postulat d'un nouveau commencement, la *vita nuova* du sans-précédent. Quand la prose est si largement fille de l'habitude.

Les démarcations que nous présumons, presque fortuitement, entre métaphysique, sciences, musique et littérature n'avaient aucune pertinence dans la Grèce archaïque. Nous ne savons presque rien des origines, oraculaires, rhapsodiques, didactiques, de ce qui allait devenir la pensée cosmologique. Nous ne savons rien des chamans de la métaphore à qui nous devons l'identité de l'esprit occidental, qui ont jeté les fondements de ce que Yeats appelait les « monuments de l'intellect qui ne vieillit pas ». Au mieux hypothétiques demeurent les attributions aux cénacles orphiques, aux cultes à mystère, aux contacts séminaux avec les pratiques perses, égyptiennes, voire indiennes, de la sagesse. On a des raisons de croire que les doctrines présocratiques étaient récitées oralement, chantées peut-être, comme Nietzsche en eut l'intuition. Les lignes entre les récits de la création, les fictions mythologico-allégoriques, d'un côté, les *dicta* philosophiques, les propositions, de l'autre, sont très longtemps demeurées totalement fluides (Platon est un virtuose du mythe). À quelque stade qu'on ne saurait retrouver, l'abstraction, le *cogito* prend son impérative autonomie, son étrangeté idéale. Les théories — le concept même est un formidable défi étranger à tant de cultures — sur les composantes et les ordonnances du monde naturel, la nature de l'homme et son statut moral, le politique au sens large, trouvaient leurs formulations les plus incisives dans les modes poétiques. Lesquels, à leur tour, aidaient à se rappeler et à mémoriser. Le

précédent rhapsodique, avec ses subversions de la textualité, dérange Platon. Témoin les ironies troublées de son *Ion*. Nous le retrouvons dans les paradoxes de Wittgenstein sur le non-écrit. L'idée persiste qu'Homère et Hésiode sont les vrais maîtres de la sagesse. Le paradigme du poème philosophique, d'une adéquation parfaite entre l'expression esthétique et la teneur cognitive systématique, perdure dans la modernité. L'aspiration de Lucrèce « à répandre l'éclatante lumière du chant sur les choses les plus cachées » n'a rien perdu de son charme.

*

L'esthétique du fragment a dernièrement retenu l'attention. Et pas seulement en littérature. Dans les arts, l'esquisse, la maquette, l'ébauche ont été élevées au-dessus de l'œuvre terminée. Le romantisme investit dans l'aura de l'inachèvement, ce qui n'a pas été fini par la grâce d'une mort prématurée. Ce qui est emblématique du moderne demeure si souvent inachevé : Proust et Musil dans le roman, Schoenberg et Berg dans l'opéra, Gaudí en architecture. Rilke exalte le torse, T. S. Eliot étançonne les fragments « contre notre ruine ».

Les problèmes sont importants. Les mouvements centrifuges et anarchiques de la politique moderne, l'*accelerando* de la science et de la technologie, le travail de sape des stabilités classiques dans notre intelligence du conscient et du sens, comme dans la psychanalyse ou la déconstruction, rendent implausibles l'unisson systématique et l'exhaustivité. « Le centre ne peut tenir. » Les ambitions encyclopédiques des Lumières, les constructivités géantes du positivisme, comme chez Comte et Marx, ne persuadent plus. Nous avons du mal à raconter ou à suivre « les grands récits ». Nous sommes attirés par *la forma aperta*, ce qui demeure ouvert. Levinas oppose les prétentions contraignantes et la forclusion de la « totalité », du totalitaire, à la promesse libératrice, au fond messianique, de l'« infini ». Adorno assimile carrément l'achèvement au faux.

Ces antinomies sont aussi anciennes que la philosophie elle-même. En accord, peut-être, avec les oppositions radicales de la sensibilité humaine, il y a eu les maîtres-bâisseurs et les praticiens mercuriels de l'abrégé de la perception dans son mouvement provisoire. La lignée d'Aristote est celle d'un essai de récolte et de moisson totales. Elle inspire la plénitude d'Augustin et la *Summa* de Thomas d'Aquin. Elle sous-tend la cohérence axiomatique de l'*Éthique* de Spinoza et l'universalisme newtonien de Kant. Au premier rang des bâtisseurs de système, se trouve Hegel dont le recours même au mot « encyclopédie » couronne une ambition millénaire. Quand elles promettent au marin qui passe la révélation de tout ce qui a été, est et sera, les Sirènes mettent Hegel en musique. Le contre-courant remonte aux Présocratiques et aux aphorismes abrupts, parataxiques, de l'Ecclésiaste. Lors même qu'ils sont formellement copieux et discursifs, les essais — ne perdons pas de vue le sens littéral de ce mot — de Montaigne procèdent par sauts et bonds digressifs. Ils progressent par marginalia et annotent l'existence. Les *Pensées* de Pascal réalisent la contradiction apparente de la grandeur fragmentaire, des immensités fracturées. Ce modèle trouvera son accomplissement dans la « photographie au flash » de Novalis et de Coleridge, au point précis où le mirage d'un *omnium gatherum* (la formule macaronique est de Coleridge) a hanté ces penseurs. Tout Nietzsche, tout Wittgenstein est fragment, tantôt voulu, tantôt imposé par des contingences. À l'opposé, les écrits de Heidegger s'étendront sur quatre-vingt-dix tomes, et l'inachèvement de *Sein und Zeit* n'a cessé d'être amendé par la suite. Seuls écrivent et publient des livres ceux qui sont trop faibles ou trop vaniteux pour s'en abstenir, disait Wittgenstein. La chance aidant, les vérités du fragment peuvent friser celles du silence.

Le format dans lequel la pensée socratique nous est parvenue est, assurément, largement fortuit. Ce que

nous possédons, ce sont des reliquats. Des propos fractionnés bien souvent intégrés, inexactly peut-être, dans des contextes polémiques et hostiles, chez les Pères de l'Église ou leurs détracteurs aristotéliens. Le nécessaire matériel à la conservation des œuvres écrites de quelque ampleur a évolué lentement. Il ne précède guère la rédaction de l'épopée homérique. Une fois seulement Socrate consulte un rouleau écrit. Mais il est aussi des raisons de fond à la teneur aphoristique et apodictique de ces déclarations des aurores. Quand le Mage de Milet affirme que toute matière est fondée sur l'eau, et qu'un sage rival soutient que tout, en définitive, est feu, qu'un voyant de Sicile proclame l'unicité de toutes choses alors qu'un sophiste itinérant insiste sur leur multiplicité, il n'y a, à strictement parler, rien à ajouter. La démonstration par étapes, telle qu'elle est pratiquée en mathématiques, ne touche que progressivement la cosmologie et la métaphysique. Initialement, pensée et *dictum* sont, pour ainsi dire, ivres de l'absolu, du pouvoir qu'a une phrase de dire le monde. L'extrême concision, de surcroît, doit son impact à l'exposé oral et met la mémoire à contribution. Le seul volume des dialogues de Platon n'est pas le moindre aspect de leur génie révolutionnaire. Bien qu'ici aussi le recours soit fréquent aux fictions de l'oralité, de la remémoration reproductive. Les doctrines lapidaires des Présocratiques se propagent de bouche à oreille et peuvent être mémorisées par une communauté pré-alphabétisée. « D'une longueur pygméenne », l'expression est de Jonathan Barnes, ces vestiges archaïques nous parlent de ce qui dut être des incursions audacieuses, en un sens extatiques, sur des mers inconnues. L'image de la pensée philosophique comme Odyssée persistera jusqu'à Schelling.

L'obscurité de nombre de ces vestiges n'est peut-être pas accidentelle, quoique notre ignorance du cadre pertinent et des spécificités linguistiques y contribue. Si l'« orphique », l'« héraclitéen » ou le « pythagoricien » ne vont pas sans connotations hermétiques, cette association implique l'existence possible de cénacles théosophiques, philosophiques, voire politiques, plus ou moins initiés. Les acolytes de Wittgenstein en sont un pendant moderne. Ils attirent aussi notre attention sur des liens entre la genèse de la rationalité philosophique et la récitation poétique bien plus ancienne, parfois rituelle. L'histoire d'Orphée est inextricablement mythique, mais indique ce que nous pouvons deviner des sources de la musique et du langage. La force pure de la fable ne s'est pas amoindrie au fil des millénaires. Pour les Anciens, déjà, la sagesse visionnaire d'Orphée instruit ses auditeurs sous le charme des origines du cosmos et de l'instauration d'une hiérarchie olympienne. Pour les mythographes, artistes et poètes du Moyen Âge et de la Renaissance, ce programme chanté, tel qu'il nous est rapporté dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, fait d'Orphée le père de la cosmologie. Un père tragique, dans le sillage duquel la philosophie n'échappera jamais à l'ombre instructive de la mort.

L'unisson de la poésie, de la musique et de la métaphysique continue de hanter la philosophie tel un spectre fraternel. Quand approche la fin, Socrate se tourne vers Ésope et le chant. Hobbes traduit Homère en vers. Le sévère Hegel écrit un poème à Hölderlin profondément senti. Nietzsche se veut compositeur. J'ai cité Wittgenstein sur la *Dichtung*. Des passages de Platon et du *Tractatus* ont été mis en musique. Dans leur portée la plus haute, on l'a vu, ces quêtes partagent le comble de l'inutilité. Thalès déjà, disait-on, avait rejeté tous les gains matériels. D'un point de vue pragmatique, il est absurde de sacrifier sa vie pour défendre une hypothèse intellectuelle spéculative ; de renoncer à la sécurité économique et à l'estime sociale pour peindre des tableaux que nul n'a envie de voir, sans parler de les acheter ; de composer de la musique sans espérances réalistes d'être joué ou entendu (les moyens électroniques ont quelque peu nuancé ce paradoxe) : de projeter des espaces topologiques qui échappent à jamais à la démonstration ou à la décidabilité.

Le cliché est gracieux, qui associe la poésie aux folies de l'amour. Mais les solitudes intimes et les abstentions de la normalité dont s'alimenta la logique chez Gödel ne sont pas moins étranges. Éros a ses récompenses. Qu'est-ce qui rend le raisonnement philosophique abstrus indispensable à des hommes et à

des femmes ? Quelle passion ou arrogance désintéressée amène Parménide et Descartes à identifier cogitation et être ? Nous ne le savons pas vraiment.

J'ai suggéré que la « découverte » de la métaphore avait mis le feu à la pensée abstraite, désintéressée. Un animal métaphorise-t-il ? Ce n'est pas seulement que la langue est saturée de métaphores. Il y va de notre compulsion, de notre capacité de concevoir et d'examiner d'autres mondes, de construire des possibilités logiques et narratives au-delà de toute contrainte empirique. La métaphore défie, surmonte la mort — comme dans la fable d'Orphée de Thrace — lors même qu'elle transcende le temps et l'espace. Frustrante est notre incapacité de situer, ou même de concevoir l'heure à laquelle un agent humain de la Grèce antique et de l'Ionie vit que l'océan avait la couleur sombre du vin, que l'homme dans la bataille était devenu un lion vorace. Ou de saisir comment l'auteur de Job vit les étoiles faire pleuvoir leurs lances. De surcroît, par quelles voies plausibles peut-on dire que la musique et les mathématiques sont métaphoriques ? Qu'y a-t-il de métaphorique dans leur lien avec l'expérience radicale et leur auto-distanciation radicale par rapport à celle-ci ? De quoi une sonate de Mozart ou la conjecture de Goldbach est-elle une métaphore ?

C'est d'un magma métaphorique que la philosophie présocratique paraît faire éruption (le volcanique n'est pas loin). Du jour où un voyageur à Argos perçut les pâtres sur les collines pierreuses comme des « pasteurs des vents », où un marin du Pirée eut la sensation que sa quille « labourait la mer », la route était ouverte, qui menait à Platon et à Emmanuel Kant. Elle commença dans la poésie et ne s'en est jamais beaucoup éloignée.

*

« La force de la pensée et du style d'Héraclite est tellement irrésistible qu'elle emporte l'imagination de ses lecteurs [...] au-delà des limites d'une interprétation posée », observait Hermann Fränkel, le plus posé des savants. L'histoire des essais d'élucidation des fragments d'Héraclite, souvent tronqués ou imparfaitement restitués dans des contextes ultérieurs, hostiles, compte en soi parmi les grandes aventures de l'intelligence occidentale, d'avant Platon jusqu'à Heidegger. Pour Maurice Blanchot, Héraclite est le premier virtuose du jeu surréaliste. Pour de nombreux artistes et poètes, il est la première icône de la solitude méditative, de l'esseulement aristocratique. « Ce génie fier, stable et anxieux », écrit René Char, sous le charme, comme T. S. Eliot, d'une voix qui consume l'écale de la traduction déjouée. Sextus Empiricus et Marc Aurèle lisaient pourtant Héraclite comme un auteur engagé dans la cité et scrupuleux dans l'observance communautaire. « Son héritage ne vieillira jamais », disait Nietzsche. Avec Pindare, tranche Heidegger, Héraclite maîtrise un idiome qui montre une « noblesse du commencement » inégalée. L'aube du sens.

Philologues, philosophes et historiens de la Grèce archaïque ont œuvré pour définir, circonscrire cette force aurorale. Les dits d'Héraclite sont des arcs voltaïques comprimés qui illuminent l'espace entre les mots et les choses. Sa concision métaphorique suggère les immédiatetés d'une rencontre existentielle, les primautés d'une expérience largement inaccessible aux rationalités et à la logique séquentielle après Aristote. Le *Logos* est à la fois une énonciation performative et un principe inhérent à ce qu'il signifie. L'énonciation, le décodage de la pensée prend donc une réalité indépendante un peu extérieure à l'orateur (le *die Sprache spricht* de Heidegger). À certains égards, Héraclite porte témoignage des origines de la conscience intelligible (Bruno Snell). Aussi Héraclite célèbre-t-il tout en la combattant — toute célébration est agonistique — le terrible pouvoir que possède le langage de tromper, d'avilir, de moquer, de plonger le renom mérité dans la ténèbre de l'oubli. Dialectiquement, la capacité propre au langage

d'ornementer et d'enchâsser la mémoire ne va pas sans ses facultés d'oubli, sans l'ostracisme qui frappe le rappel.

Héraclite, observe Clémence Ramnoux, l'un de ses commentateurs les plus pénétrants, « travaille de façon originale dans le métier de parler » — « originale » ayant ici le double sens d'initial et de singulier. Il extrait le langage avant qu'il ne fléchisse en imagerie, en abstraction érodée. Ses abstractions sont radicalement sensorielles et concrètes, mais pas sur le mode opportuniste de l'allégorie. Elles représentent, elles jouent la pensée où elle est encore, pour ainsi dire, incandescente : le trope du feu est inévitable. Où elle suit le choc de la découverte, de la confrontation nue avec son propre dynamisme, tout à la fois illimité et borné. Héraclite ne raconte pas. Pour lui, les choses *sont*, avec une évidence et l'énigme d'une présence totale pareilles à celle de l'éclair (l'image est de lui). Que serait le temps passé du feu ? Tous n'ont pas été séduits. La contradiction, l'instrument d'élection d'Héraclite, « implique fausseté ; et c'est bien de cela qu'il s'agit » (Jonathan Barnes). Il fut un « paradoxographe » dont l'« insuffisance conceptuelle » est patente. C'est un verdict que Platon suggère dans le *Sophiste*, malgré la fascination qu'Héraclite exerce sur lui.

Pour les Anciens, déjà, Héraclite était d'une obscurité proverbiale. Adeptes des énigmes nébuleuses, tout aussi méprisant à l'égard de ses subalternes plébéiens qu'il l'était envers ceux — la grande majorité de l'espèce humaine — qui étaient incapables de saisir un paradoxe ou un argument philosophique. Mais, pour la pensée articulée, pour le discours exécutif, que signifie être « difficile » ? J'ai essayé ailleurs d'esquisser une théorie de la difficulté¹. La plus courante est contingente et circonstancielle. Nous ne savons pour ainsi dire rien du contexte linguistique et social de la langue d'Héraclite, de son terrain d'allusion. Toute recherche nous est impossible. Il écarte grossièrement Homère et Archiloque, parce qu'ils n'ont point compris l'harmonie des contraires qui gouverne l'existence humaine, qu'ils dissipent les mots en fantaisies puériles. Mais les hexamètres épiques affleurent dans les textes héraclitéens et ce qui peut être des éléments de fables pré-ésopéennes dans les références d'Héraclite à des animaux. Les noms métaphoriques qu'il aligne souvent à la place des noms communs renvoient aux formulations gnomiques de l'oraculaire. Nous sommes loin d'en savoir assez sur les conventions oraculaires, mantiques et orphiques pour apprécier leur influence sur Héraclite. Le mémorable fragment 33 professe qu'Apollon, « dont l'oracle est à Delphes ne dit ni ne cache, mais donne un signe » (la manœuvre est wittgensteinienne). Au contraire d'une nomination adamique, Héraclite n'étiquette ni ne définit une substance, mais infère son essence contradictoire. Les ambiguïtés sémantiques, second ordre de difficulté, se rapportent à l'interne et à l'externe, marquant ainsi leur dissociation. Dans ce qui dérive sans doute encore une fois de précédents archaïques, les énigmes sont cruciales, elles sont la clé. Calembours, jeu de mots, synonymie trompeuse rendent les profondeurs polysémiques, la mobilité constante des phénomènes et leur contrepartie linguistique présumée. Les affinités poétiques, par exemple avec l'étiologie du chaos chez Hésiode, sont plausibles mais indémonstrables. Des savants ont proposé des analogies entre la cosmogonie d'Héraclite et les mythes de la création du Moyen-Orient. Que connaissait-il de l'Égypte, si tant est qu'il en sût quoi que ce soit ? L'idée que le symbolisme zoroastrien du feu trouve une résonance chez Héraclite est quasiment inévitable. Éphèse est voisine de l'Iran. Dans l'ensemble, toutefois, les nerfs de la grammaire et du vocabulaire héraclitéens, de ses constructions parataxiques et de ses élisions lui sont propres. On n'en trouve de parallèle que dans certaines odes chorales de la tragédie, dans certains tropes de Pindare. Ce n'est pas verbalement, mais dans la musique que les suspensions héraclitéennes de la logique linéaire, que ses simultanités suivant des mouvements contraires (canons renversés), ont leur analogue. Nietzsche a senti cette affinité. Ici aussi, comme dans *Zarathoustra* et ses mélodies de minuit, l'obscurité peut devenir lumineuse.

Cette « obscurité » fait sans conteste partie du charme qu'Héraclite a exercé sur la littérature. Le plus

fascinant des « penseurs-poètes » est exemplaire d'une tradition et d'une esthétique de la « matière obscure ». D'une lignée qui compte Pindare, Góngora, Hölderlin, Mallarmé et Paul Celan. On est tenté de dire que son inclination vers l'hermétique est d'autant plus forte que la poésie est elle-même, s'approche au plus près de la fusion du contenu et de la forme dans la musique. Il est une conception durable de la poésie qui s'insurge contre le langage naturel, contre toute *dialektikê tekhnê*, les critères séquentiels de la démonstration raisonnée et de la persuasion ordonnée. Les difficultés qui en résultent sont d'ordre « ontologique ». La pensée et le dire cherchent à transcender les moyens dont ils disposent, à faire valoir les potentialités transgressives. T. S. Eliot fait allusion à cette « condition frontalière » dans les échos héraclitéens des *Quatre quatuors* (la citation musicale est évidente). Héraclite force l'énoncé vers l'*aporia*, vers les antinomies et les indécidabilités à la lisière même du langage, comme si le langage, à l'instar des mathématiques, pouvait engendrer de son sein même une compréhension novatrice, qui aille de l'avant. Char, précisément, invoque Héraclite et ses « contraires — ces mirages ponctuels et tumultueux — [...] poésie et vérité, comme nous savons, étant synonymes ».

Héraclite intéresse les plus « stylés » des philosophes, ceux qui sont les plus attentifs aux contraintes et ressources expressives de la pensée énoncée, à sa cadence implicite, comme Kierkegaard et Nietzsche. Mais aussi Novalis, praticien du fragment orphique, et Heidegger, le néologiste, l'artisan de la tautologie. Les intelligences rhapsodiques et oraculaires reconnaissent en Héraclite la collision fondamentale et génératrice entre l'opacité évasive du mot et la clarté et l'évidence des choses, tout aussi évasives mais irrésistibles. L'appréhension immédiate ou pressée, le familier, rate cette tension décisive, celle de l'arc et de la lyre, suivant la fameuse dualité d'Héraclite. Écouter attentivement — Nietzsche définissait la philologie comme une « lecture lente » —, c'est expérimenter, de manière toujours imparfaite, la possibilité que l'ordre des mots, notamment dans la métrique et la structure nerveuse des mètres de la bonne prose, réfléchisse, voire entretienne la cohérence cachée et pourtant manifeste du cosmos. Une conjecture cardinale pour la métaphysique. Pertinente est l'analogie avec les modèles pythagoricien et képlérien de concordance entre les relations harmonieuses et les intervalles dans la musique et les mouvements planétaires. Une fois encore, la musique est le passage entre la spéculation métaphysique et cosmologique, *i. e.* « le spéculaire », et l'expression sémantique.

La violence occulte de l'inspiration ne fascinait pas moins Héraclite que Rimbaud ou Rilke. Il invoque la Sibylle à la « bouche délirante », dont la voix, ajoute Plutarque, « franchit un millier d'années ». Il se réfère, quoique avec prudence, aux acolytes qui « déliraient pour Dionysos » dans une possession extatique. Mais en tant qu'auteur, l'éminence d'Héraclite réside dans son économie exponentielle. Quelques mots austères se déploient dans l'illimité (un effet que réalise le diptyque d'Ungaretti — *M'illumina / d'immenso* — où l'immensité illumine et éclaire). J'ai déjà signalé l'usage héraclitéen du mot « arc », qu'un simple accent différencie de « vie » : « Le nom de l'arc dit la vie ; la chose fait la "Mort". » Une concision dans laquelle Artémis et Apollon sont présents tels des ombres naissantes. D'une énigme ou d'un paradoxe apparent, la construction grammaticale peut faire une source d'intuition en expansion : « Mort est tout ce que nous voyons éveillés, et tout ce que nous voyons en dormant, sommeil. » Les structures annulaires se déploient en spirale dans les profondeurs ésotériques que nous pourrions, à tort, qualifier de psychanalytiques : « Le vivant touche au mort dans son sommeil ; éveillé, il touche au dormeur » (Héraclite est notre grand penseur du sommeil). Avec audace, peut-être seul parmi les Anciens, Héraclite défie les dieux dans un aphorisme tout en équilibre et en tension : immortels et mortels sont unis, « vivant la mort de l'autre, mort dans la vie de l'autre ». Nietzsche est attentif aux implications de ce fragment 62, et Euripide lui fera écho : « Qui sait si vie n'est pas mort, et mort à son tour n'est pas considérée comme vie aux enfers ? » « La royauté appartient à l'enfant. » « La foudre gouverne toute chose », que Heidegger a mis au centre de son enseignement. Un surréalisme cognitif qui

défie quasiment la paraphrase.

Douze mots suffisent à mettre en scène un drame cosmique : « Le soleil ne dépassera pas ses mesures. Sinon les Érinyes, ministres de Justice, sauront le découvrir. » La collision entre la métrique universelle et la mesure (*métra*) et la Justice infernale inspirera le « Prologue » *du Faust de Goethe*. La citation est sans doute une paraphrase de Plutarque, mais on y reconnaît incontestablement la patte d'Héraclite : « Les âmes flairent dans l'Hadès », elles se servent de leur odorat. Comme les poètes, Héraclite suit la langue où elle le conduit, où il est réceptif à son autorité intérieure et autonome, avec une confiance de somnambule mais une lucidité aiguë. D'où ses efforts récurrents pour caractériser la zone crépusculaire entre le sommeil et l'éveil, afin que nous soyons partie prenante. Le jour qui se fond dans la nuit, la nuit qui engendre le jour dans la subversion de la lumière mordante de la Méditerranée. Entre la découverte philosophique ou scientifique et la forme poétique, il n'y a pas ici de distinction. Les sources de la pensée sont identiques dans les deux cas (*poiesis*). La poésie trahit son *daimôn* quand elle est trop paresseuse ou complaisante pour penser profondément (l'« astreindre » cher à Valéry). L'intellection fausse à son tour la musique qui façonne en elle quand elle oublie qu'elle est poésie.

Une source ancienne raconte qu'Héraclite déposa le rouleau qui contenait ses écrits dans le temple d'Artémis à Éphèse. Wittgenstein confie qu'il aurait voulu dédier ses *Investigations philosophiques* à Dieu. Les points comparables de méthode et de sensibilité sont saisissants. Les deux penseurs sont constamment conscients de ce qui se trouve au-delà du dire rationnel, des titres du mysticisme et du silence qui tout à la fois abrogent et établissent la légitimité du mot. Non moins qu'Héraclite, l'auteur du *Tractatus* paraît s'être méfié de l'achèvement systématique. Le fragmentaire disait la pensée dans son mouvement provisoire. Il libérait un souffle compacté. Le timbre, le ton de leur style est souvent apparenté. Tout comme la vertu ou l'inconvénient de ce style dans la genèse de l'aura de mythe, d'étrangeté inspirante qui émane des deux *personae*. Un retrait, un élan de secret sous-tend leurs propositions : « Dieu ne se révèle pas dans le monde » (*Tractatus*, 6.432) ; « Toute conséquence advient *a priori* » (5.133) ; « Je suis mon monde (Le microcosme) » (5,63) ; « La philosophie n'est pas une doctrine mais une activité » (4.112).

On retrouve cette économie oraculaire dans les *dicta* heuristiques, plus techniques, de Wittgenstein. Les deux sages possèdent le don rare de transformer une énigme logique ou des provocations didactiques en un éclair de poésie pure. « Les roses sont-elles rouges dans le noir ? » « Le verbe "rêver" a-t-il un temps présent ? » Héraclite et Wittgenstein jouent des « jeux de langage » dans lesquels la syntaxe et les conventions du langage parlé sont corrigées par celles des mathématiques et de la musique. Au § 459 des *Zettel (Fiches)*, Wittgenstein cite le « On ne peut se baigner deux fois dans le même fleuve » d'Héraclite, puis ajoute, au § 460 : « En un certain sens on ne saurait en user trop précautionneusement avec les erreurs philosophiques : elles renferment tant de vérité. » Exactement comme les énigmes de Delphes. Nous pensons au *legein* d'Héraclite et à ses contacts concevables avec l'Ecclésiaste quand Wittgenstein note en 1937 : « La pensée aussi a un temps pour labourer et un temps pour rentrer la moisson. » Et durant les ténèbres de 1944 : « Si dans la vie nous sommes environnés par la mort, pareillement dans la santé de l'entendement nous sommes environnés par la folie » (trad. Gérard Granel ; cf. les « bouches délirantes » d'Héraclite). Trouverait-on mieux accordé avec l'esprit d'Héraclite que cette admonestation de Wittgenstein en 1947 : « On ne cesse d'oublier d'aller jusqu'au fondement. On ne pose pas assez *profond* les points d'interrogation » ?

Le propos est clair : en philosophie comme en littérature, le style est substance. L'amplitude rhétorique et la contraction laconique offrent des images et des lectures du monde contrastées. La ponctuation est aussi épistémologie. Au sein de la philosophie, niche l'éternelle tentation du poétique, qu'on s'en félicite ou qu'on la rejette. Les nuances de tension et d'interaction sont multiples. Les affinités de la voix rendent

contiguës des doctrines apparemment disparates. « Quand on philosophe, il faut descendre dans l'antique Chaos et se trouver bien là » (trad. Gérard Granel). Dans ses carnets de 1948, Wittgenstein transcrivait-il un fragment d'Héraclite qui ne nous était pas encore accessible ? Samuel Beckett est un autre minimaliste de l'immensité. Les échos de Spinoza et de Schopenhauer sont fréquents. Une fois encore, les croisements ne sont pas nécessairement ceux d'une doctrine spécifique. Tout est affaire de rythme, d'intonation, d'inflexion grammaticale. Les os les plus nus du langage finissent par résonner. Des mots, souvent monosyllabiques, pressent contre le non-dit. Des conjonctifs et des disjonctifs, formellement vides, prennent une finalité normative, monumentale. « Tu réclamais le soir ; il vient — Il descend : le voici. [...] Instants nuls, toujours nuls, mais qui font le compte, que le compte y est, et l'histoire close » (*Fin de partie*). Ce n'est pas un mauvais résumé de la fin de l'histoire selon Hegel. Mais voyez cette marée héraclitienne du mouvement perpétuel, du flux cosmique dans *La Dernière bande* : « Nous restions là, couchés, sans remuer. Mais, sous nous, tout remuait, et nous remuait, doucement, de haut en bas, et d'un côté à l'autre. » Chez le philosophe comme chez le dramaturge, insondable est le ministère du temps : « De loin en loin le seigle, qu'un souffle d'air balance, jette et retire son ombre » (*Paroles et musique*, version française de Samuel Beckett). La cosmogonie présocratique est terriblement vivante dans la folle monodie de Lucky d'*En attendant Godot* : « à la campagne à la montagne et au bord de la mer et des cours et d'eau et de feu l'air est le même et la terre assavoir l'air et la terre par les grands froids l'air et la terre faits pour les pierres par les grands froids hélas au septième de leur ère l'éther la terre la mer pour les pierres par les grands fonds les grands froids sur mer sur terre et dans les airs », où l'élision de la ponctuation proclame des perceptions archaïques de l'unisson des éléments avant les fragmentations appauvrissantes et déformantes de la logique et des sciences. Terre, air, feu et eau, aussi immédiats pour Beckett que pour les visionnaires avant Platon. De même que chez Héraclite, les brièvetés de Beckett sauvegardent leur secret implosif. Ils rejettent « cette manie d'explicitation ! [...] Que des points ! Plus d'i ! » (*Catastrophe*). Comment Héraclite et ses damnés qui flairent leur chemin dans les enfers auraient-ils échappé à Shakespeare quand, supplicié, un Gloucester aveugle se voit sarcastiquement invité à flairer son chemin jusqu'à Douvres ? Comme entre métaphysique et poésie, l'air est chargé d'échos.

Mais aussi d'échecs. De la frustration de ne pouvoir incarner, communiquer dans et *via* le langage, la naissance timide, inchoative, du sens. Au mieux entrevoyons-nous cette naissance chez Anaximandre, chez Héraclite, dans les désespérantes sincérités des *Investigations philosophiques*. De quels tumultes, de quelles célébrations, mais aussi de quels revers de la conscience a dû s'accompagner le constat réellement mystérieux que le langage peut *tout* dire, sans jamais épuiser l'intégrité existentielle de son référent ? Quand Beckett nous invite à rater, à « rater encore », mais à « rater mieux », il repère la synapse à laquelle s'engrènent pensée et poésie, *doxa* et littérature. « C'est le départ qui est difficile. »

*

Dans ses cours sur Parménide des années 1942-1943, Heidegger insiste sur ce commencement, cette teneur de la pensée à l'aube. Les efforts des éditeurs et exégètes pour faire la part du poème et de la cosmologie chez Parménide sont anachroniques. Nulle dissociation de ce genre ne tient. Plutôt que *Lehrgedicht*, ou poésie didactique, Heidegger propose *das Sagen*, le « Dire », la « Totalité de l'énoncé » : la seule catégorie appropriée à ce que nous pouvons faire de la vision et de l'intention de Parménide. Nous avons du mal à rendre justice à cette forme parce que nous sommes inaptes à « aller vers le commencement », à remonter en amont où le sens a sans doute trouvé son origine.

La glose autocratique de Heidegger — fondée sur le dogme scandaleux mais pas si facile à infirmer

que seuls le grec ancien et l'allemand après Kant sont doués des moyens exécutifs de la métaphysique magistrale — exerce une fascination gnomique qui lui est propre. Les contrastes qu'il développe, comme entre l'allégorie de Parménide, l'alternance d'auto-dévoilement et de retrait dans l'*alêtheia* (la « vérité ») grecque, d'une part, la célébration de l'« ouverture » dans la huitième des *Élégies de Duino* de Rilke, d'autre part, cristallisent presque chaque facette du thème et de l'histoire de la poésie de la pensée. Le commentaire de Heidegger est quasiment intraduisible comme l'est la poésie dont il est entremêlé : *Das Haus der Göttin ist der Ort der ersten Ankunft der denkenden Wanderung*, « la maison de la Déesse est le premier lieu d'arrivée dans l'excursion de la pensée ». Le voyage vers la demeure de la divinité qui met en mouvement le texte de Parménide *ist das Hindenken zum Anfang*, « la pensée qui se dirige vers le commencement ». La philologie académique et la critique textuelle jugent cet idiome irresponsable.

Les usages parménidiens du rythme, des juxtapositions symétriques suggèrent une frise archaïque. Ce qu'il nous faut débrouiller, soutient Karl Reinhardt dans sa monographie séminale de 1916, ce sont les règles de la composition archaïque. De quelles manières, caractéristiques des Présocratiques, Parménide condense-t-il la somme de ses arguments dans chaque section apparemment discrète ? Les linéaments mythologiques du poème ne sont pas un vêtement ou un masque au sens baroque. Le mythologique incarne, autorise le seul accès direct à l'invocation et à l'articulation de l'abstrait où le langage, avant Aristote, n'a pas encore élaboré les modes clés d'une prédication logique. Mais le sophiste Gorgias, déjà, comprit que les vers de Parménide se distinguent par les mêmes alignements impératifs que les mouvements de la pensée qu'ils s'efforcent de verbaliser et d'unifier. Pour Parménide, le monde n'est que le miroir de ma pensée : proposition dont l'énormité ne devrait jamais nous échapper par-delà les millénaires. La forme poétique devient ainsi la configuration naturelle de la plus radicale, irrésistible, mais aussi étrange et peut-être contre-intuitive des affirmations : celle de l'identité de la pensée et de l'être. Cette identité existentielle sera déterminante dans la genèse et le pèlerinage de la conscience occidentale. En un sens, Descartes et Hegel sont des notes en bas de page. Pour autant qu'on les puisse dégager, le vocabulaire et la syntaxe de Parménide donnent force à la pensée au point d'en faire la voix de l'être. L'atmosphère édifiante (*cautionary*) de la prose viendra plus tard.

Il est des éclairs de poésie dans nos textes fragmentaires. Imitant Homère, Parménide dit de la lune qu'elle « erre autour de la terre, une lumière étrangère ». Un autre passage, mystérieusement prescient de l'astrophysique moderne, raconte « comment la chaude puissance des astres commença d'advenir à l'être ». Des savants ont suggéré que Parménide possédait une sensibilité de poète aux connotations psychologiques et aux associations acoustiques de mots. Dans l'adresse à la Déesse, son recours à l'ambiguïté et à l'ironie poétique est celle d'un authentique écrivain.

Comme Héraclite, Parménide use d'oxymores — comment ont-ils été découverts ? — afin de dramatiser, de « jouer » (*perform*) sa thèse centrale du conflit qui conduit à la résolution harmonique : le soleil nous aveugle, éteignant les astres et rendant ainsi les choses invisibles. Parménide paraît exprimer la conscience d'un poète, son audition de la poussée naissante et de la prodigalité du langage avant qu'il ne se raidisse dans l'usage courant, utilitaire. Élégamment, les salutations qui ouvrent le *Parménide* de Platon font écho à la salutation à la Déesse de Parménide dans *De la nature*. Ces gestes portent l'empreinte de l'aube. En revanche, dit Heidegger, nous sommes dans l'*Abendland*, la terre vespérale du crépuscule.

D'un point de vue formel, Empédocle est le plus fin, le plus mémorable des deux poètes. Sa langue est à la fois archaïque et inventive. L'expression du cycle cosmique « exerce une subtile fascination esthétique ; et le style poétique d'Empédocle — solennel, formulaire, répétitif et hiérophantique — ajoute à cette force de séduction » (Jonathan Barnes). Aristote rapporte qu'Empédocle avait aussi écrit de la

poésie épique. L'ionien enlevé d'Empédocle est truffé de néologismes et de tours locaux. Ses épithètes prodigues viennent souvent d'Homère. La dette envers Hésiode est évidente. Certaines touches dérivent sans doute de Pythagore et du jargon formulaire des cultes à mystère. Empédocle affleurerait par moments chez Eschyle, notamment dans l'*Orestie*. La matrice de la doctrine est littéraire. Les vers philosophiques d'Empédocle, notamment ses *Purifications*, furent déclamés à Olympie par le rhapsode Cléomène. La pensée est chantée. S'en dégage une poésie pure : « Zeus, la splendeur blanche ». Yeats, aurait-il connu cet autre vers, « la foule tout à coup muette des poissons qui remontent la rivière » ? Une terreur surréelle marque la peinture que brosse Empédocle des corps déchirés mais errants des morts et de la turbulence du chaos (la *bufera* de Dante). Il est des locutions, observe Barnes, qui suggèrent un « artiste cartésien ». Empédocle parle de l'éprouvante bousculade des images et du savoir dans l'esprit humain. Leur pression est polymorphique : « Car moi, je fus déjà un jour garçon et fille, / Et plante et oiseau et poisson muet dans les ondes salées. » La rayonnante Aphrodite annulera les scissions agonistiques, les haines cruelles et le sang versé qui assombrissent notre monde. À travers la poétique d'Empédocle, les contraintes logiques de l'école éléatique donnent les *conceitti* métaphysiques et les intuitions lyriques. La technique des répétitions variantes a sa musicalité didactique.

D'où la présence récurrente d'Empédocle à travers la littérature occidentale. La légende de son suicide, de sa sandale (d'or ?) retrouvée au bord du cratère a donné à cette présence un statut iconique. Empédocle reste le philosophe-poète célébré dans la poésie. Aucun document de la mythographie de la pensée, aucune reconstruction de l'étrangeté sacrificielle et du caractère à part de la créativité intellectuelle ne surpasse les trois versions successives du *Tod der Empedokles* d'Hölderlin. Les commentaires de ce texte imposant forment un genre métapoétique et métaphilosopique en soi. Chaque point que j'essaie de clarifier dans cet essai est exposé chez Hölderlin. Une cosmologie cyclique, la perte d'un philosophe-roi apportant l'harmonie dans les travaux et les jours des hommes, la pédagogie faite *éros* y reçoivent une expression tout à la fois intime et monumentale. Aucune autre exégèse n'approche de l'intelligence par Hölderlin de la transition du rituel et de la magie à l'éthique et au politique chez Empédocle. De cette interprétation métamorphique des exigences autodestructrices, presque inhumaines de la pensée spéculative pure quand elle enivre et consume les fragiles contours de la raison. Hölderlin était le pair de Hegel en matière de théorie, mais il poussa plus loin dans le tourbillon du questionnement et de l'expérience de la catastrophe qu'il anticipe dans son *Empédocle*. Quelle que soit sa force communicative, le penseur éminent entre tous est voué à la solitude : *Allein zu sein / Und ohne Götter, ist der Tod*. « Être seul, / et sans dieux, voilà la mort. » Même l'être humain que nous aimons le plus ne peut *penser* avec nous.

Le sérieux pédagogique *d'Empédocle sur l'Etna* de Matthew Arnold ne saurait émousser complètement la douleur de l'autoportrait :

*Before the sophist-brood hath overlaid
The last spark of man's consciousness with words —
Ere quite the being of man, ere quite the world
Be disarrayed of their divinity —
Before the soul lose all her solemn joys,
And awe be dead, and hope impossible,
And soul's deep eternal night come on —
Receive me, hide me, quench me, take me home !*

Avant que l'engeance des sophistes n'ait étouffé
De mots la dernière étincelle de conscience de l'homme —
Avant que l'être humain, avant que le monde
Ne soient dévêtus de leur divinité —
Avant que l'âme ne perde ses joies solennelles,
Que l'effroi ne soit mort, et l'espoir impossible,
Et que vienne la nuit profonde, éternelle de l'âme —
Recevez-moi, cachez-moi, désaltérez-moi, accueillez-moi !

Ce que nous possédons des divers essais de Nietzsche pour composer un *Empédocle* ne laisse pas d'intriguer, mais conduit aussi directement à la figure de Zarathoustra. Marshall McLuhan attire l'attention sur l'inhérence du discours d'Empédocle à propos de la double vérité dans les *Quatre quatuors* de T. S. Eliot. Yeats, Ezra Pound et Joyce évoquent la mort ardente d'Empédocle. Elle est présente chez Primo Levi, dans son *Ad ora incerta (À une heure incertaine)* de 1984.

Ces rencontres et permutations littéraires s'étendent aux Présocratiques dans leur ensemble. La vie posthume de Pythagore dans le folklore mathématique, la théorie musicale, l'architecture et l'occulte court depuis l'ère hellénistique et Byzance jusqu'à la scolastique et au temps présent. Zénon et le paradoxe de sa flèche immobile font leur entrée météorique dans le *Cimetière marin* de Valéry. L'atomisme matérialiste de Démocrite fait partie du panthéon de Marx et de sa soif d'un précédent qui le valide.

Des courants ultérieurs de la pensée occidentale sont manifestes, fût-ce à l'état embryonnaire, dans les déclarations éléatiques, ioniennes, pythagoriciennes et héraclitéennes. Poétiques de bout en bout ou, plus précisément, antérieures aux différenciations du vers et de la prose, du récit ancré dans la mythologie et de l'analytique. De cette source hybride procède la tension durable entre image et axiome dans toute notre philosophie. Le chant des sirènes de la poétique et le potentiel de métaphore subversive qu'il comporte habitent la pensée systématique. Les efforts pour mettre à contribution cette subversion, comme chez Nietzsche, ou la tenir rigoureusement en respect, comme chez Spinoza ou Kant, sont le legs irrésolu du prodige de la méditation à voix haute qui trouve son origine (mais comment ?) avec Thalès, Anaxagore et leurs successeurs inspirés.

*

Sans nul doute, Lucrèce chercha un guide en Empédocle. Le suicide du mage anime les évocations de l'Etna au livre VI du *De rerum natura*, avec la « flamme qui s'élève et jaillit des vastes fournaies de l'Etna », *flamma foras vastis Aetnae fornacibus efflet*. Santayana met le poème de Lucrèce sur le même plan que la *Commedia* et le *Faust* de Goethe. Il est le *locus classicus* de notre thème. Mais les différences avec ces autres sommets sont fondamentales. Lucrèce vise une « haute vulgarisation » des doctrines cosmologiques et morales d'Épicure, un exposé des instructions de son maître sur la vie et la mort, même s'il leur imprime une inflexion personnelle. Bien des choses nous échappent sans doute dans ce qui pourrait fort bien être une œuvre incomplète. Que les réflexions de Lucrèce et, peut-être, sa vision du monde éclectique, influencée par le stoïcisme, suivent un élan propre n'en est pas moins clair. Les sources de la vision sont doubles. Sur le mode épicurien, Lucrèce entend affranchir les hommes et les femmes de la servilité à l'égard des superstitions et de la peur de la mort. Les dieux sont distants, possiblement mortels (Nietzsche connaissait ce texte). Il en va de notre monde comme des deux, « qui

doivent commencer et finir ». Dans le même temps, Lucrèce célèbre et cherche à expliquer de multiples phénomènes naturels, la vie organique dont il observe sans broncher les prodiges et terreurs grouillantes et leurs transformations.

L'hymne introductif à Vénus, patronne de l'engendrement, a retenti au fil des âges. Dans la version festive de Dryden :

*For every kind, by thy prolifique might,
Springs, and beholds the Regions of the light.*

Car chaque espèce, par ta puissance prolifique,
Sourd et contemple les régions de la lumière.

Les plaines des mers elles-mêmes sourient de ce prodige générateur : *tibi rident aequora ponti*. Animés par l'amour, d'un élan vital cosmique, les « troupeaux bondissent à travers les gras pâturages », *ferae pecudes persultant*. En contrepoint à ce naturalisme exultant, Lucrèce est doué d'un sens implacable du « principe de réalité », de l'irréparable exposition des hommes au désastre. Qui, hors Thucydide, a si bien rendu la peste ? Cette « vague de mort » déferlant d'Égypte qui engloutit Athènes, brûlant les hommes jusqu'à la folie. Lucrèce souligne les forces de la raison, du diagnostic rationnel. Mais il en fait valoir les limites. L'observation est glaçante : *mussabat tacito medicina timoré*, « telle était la peur qu'elle réduisit les médecins au silence ». Dans la traduction de Charles Hubert Sisson :

*The doctors muttered and did not know what to say :
They were frightened of so many open, burning eyes
Turning towards them because they could not sleep.*

Les docteurs marmonnaient et ne savaient que dire :
Ils s'effrayaient de tant d'yeux ouverts et brûlants
Tournés vers eux faute de pouvoir dormir.

Le sommeil est instrumental dans le *De rerum natura*. Il libère l'esprit du trouble et de l'angoisse. À quoi bon se tourmenter s'il s'avère éternel après le stress de la vie passagère ? D'une formule aussi lapidaire qu'un axiome de Wittgenstein, Lucrèce conclut que la « mort ne saurait être vécue », elle est inoffensive, hors existence.

Lucrèce est le plus *latin* des poètes romains, celui dont l'oreille et la sensibilité linguistique concordent le plus intimement avec le génie de la langue où elle est le moins informée, comme chez Virgile, par l'exemple grec. Aucun autre poète romain n'a mieux rendu le poids, le bruit de pas comme celui d'une légion en marche :

*Ergo animus sive agrescit, mortalia signa
mittit, uti docui, seu flectitur a medicina.
usque adeo falsae rationi vera videtur
res occurrere et effugium praecludere eunti
ancipitque refutatu convincere falsum.*

Donc, que l'âme tombe malade ou qu'elle soit rétablie par la médecine, elle manifeste par là, comme je l'ai montré, son caractère mortel. Tant il est vrai qu'une fausse doctrine vient toujours se heurter à la vérité, qui lui barre la retraite et, par une double réfutation, la convainc de son erreur.

(trad. Alfred Ernout)

Cette image de la vérité combattant le mauvais raisonnement, lui barrant la retraite quand elle décampe et vainquant l'erreur par une double réfutation, est martiale de bout en bout. On entend le fracas des armes avec les fricatives, les *r* et *f* qui portent le passage en avant. Walter Savage Landor a ainsi qualifié le registre du *De rerum natura* de « viril, simple, concentré et énergique ». Il définit la latinité.

Lucrèce nous fait sentir que, dans certains mouvements de la pensée, du raisonnement abstrait, il est une *gravitas*, un poids matériel (la « pesanteur » de Simone Weil). Les syllabes, avec l'énergie que leur donnent les consonnes, la syntaxe dense, parfois rébarbative paraissent ployer, puis bondir en avant sous le poids de la spéculation philosophique. Quand la cadence s'accélère, c'est celle de la célérité en armure, d'un *accelerando* pugnace. Comme celle d'« enfants en armes, formant des rondes agiles, et choquant en cadence l'airain contre l'airain ». Nulle traduction n'atteint le poids mercuriel, si tant est que pareille chose existe, de l'original :

*cum pueri circum puerum pernice chorea
armati in numerum pulsarent aeribus aera.*

Lucrèce, le mot est de I. A. Richards, avait le génie de l'« interanimation », son œuvre poétique inspirée fécondant ses leçons morales, cognitives, scientifiques, médicales et politiques, et inversement, d'une façon qui s'est révélée exemplaire. De nombreux poètes aux inclinations philosophiques ou scientifiques ont essayé de rivaliser avec le *De rerum natura*. Chaque fois que la sensibilité spéculative occidentale incline à l'athéisme, ouvert ou masqué, au matérialisme et à l'humanisme stoïcien, Lucrece est talismanique. Son audace tranquille, l'assentiment tonifiant à la brièveté et aux afflictions de la vie qui inspirent son propos étaient indispensables aux poèmes et dialogues philosophiques de Leopardi. Comme Voltaire avant lui, le jeune Leopardi reconnut dans le *De rerum natura* un texte qui, de manière incomparable, forçait le savoir à entrer dans la lumière de la raison. Le *Lucretius* de Tennyson est une méditation teintée d'érotisme, ce qui n'est peut-être pas très caractéristique. En revanche, souveraine est sa paraphrase de passages de Lucrece : *I saw the flaring atom-stream / And torrents of her myriad universe*, « j'ai vu les flots d'atomes embrasés / et les torrents de son innombrable univers ». Au mieux, les dieux « hantent le clair entre-deux mondes » (*haunt the lucid interspace of world and world*). L'heure n'est sans doute plus éloignée où l'homme précaire

Ne ressemblera plus à rien à ses yeux,
Où lui, ses espoirs et ses haines, ses maisons et ses vans,
Et même ses os de longue date couchés dans la tombe
Les flancs même de la tombe, tout passera,
Se dissipant, atome et vide, atome et vide,
À jamais dans l'inaperçu...

*Shall seem no more a something to himself,
But he, his hopes and hates, his homes and fanes
And even his bones long laid within the grave,
The very sides of the grave itself shall pass,
Vanishing, atom and void, atom and void,
Into the unseen for ever...*

Daté de 1868, le scénario de Tennyson sur le prétendu suicide de Lucrèce éclaire ses efforts inquiets pour concilier la confiance de l'homme avec les âpres conflits scientifiques et techniques de son temps.

Il serait difficile d'améliorer le portrait que le jeune Marx brosse de Lucrèce dans les prolégomènes à son projet d'histoire de la philosophie épicurienne et sceptique : « Guerre héroïque *omnia contra omnes*, autonomie absolue, la Nature vidée des dieux et un Dieu étranger au monde ». Citant le *De rerum natura*, I, 922-934, Marx note son « chant hardi et tonnante ». Un texte qui proclame « la jouissance éternelle de l'esprit ».

Cette réjouissance de l'intellect se retrouve dans les longues, mais rarement citées, « Notes sur Lucrèce » que Léo Strauss inclut dans *Le Libéralisme antique et moderne* (1968). Dans le poème de Lucrèce, « pour ne pas dire dans l'épicurisme en général, la pensée prémoderne paraît plus que nulle part ailleurs se rapprocher de la pensée moderne. Nul penseur prémoderne ne semble avoir été plus profondément convaincu que Lucrèce de la pensée que rien de ce qui est aimable n'est éternel ou sempiternel ou immortel, ou que l'éternel n'est pas aimable ». Paraphrasant, Strauss juge le sujet sombre, « mais le poème lumineux ». Lucrèce nous montre que la « poésie est le lien, ou la médiation, entre religion et philosophie ». En écho à sa propre position exégétique, Strauss observe que « le poète philosophe est le parfait médiateur entre l'attachement au monde et l'attachement au détachement du monde. La joie ou le plaisir que fait naître le poème de Lucrèce est par conséquent austère, rappelant le plaisir que fait naître l'œuvre de Thucydide ». Strauss reviendra ailleurs à cette analogie.

Si Lucrèce marque l'apogée de la « poésie de la pensée », de l'instauration et de l'exposé poétiques d'intentions philosophiques systématiques qui remontent aux Présocratiques, *De rerum natura* signale aussi un épilogue prolongé. Quelle épopée philosophique aboutie lui a succédé ?

Le cas de Dante est excessivement complexe. Quasi incommensurable, la littérature secondaire n'a fait qu'aggraver les choses. Les contributions de Dante à la théologie philosophique, à l'ontologie après Aristote, à la théorie politique, à l'esthétique, aux spéculations cosmologiques sont bien entendu capitales. On n'a trace d'aucun intellect plus subtil ni plus concis, de nulle puissance poétique suprême douée d'une plus grande pénétration analytique, d'aucune sensibilité qui ait nourri plus créativement la langue d'une vivacité logique et psychologique disciplinée. Dante est omnivore dans la diversité de ses références philosophiques : le legs d'Aristote, Sénèque, les Stoïciens, Cicéron, les Pères de l'Église, Averroès, Thomas d'Aquin et, peut-être, d'autres sources islamiques. Il est vaguement possible que la *Commedia* porte les traces de contacts avec des matériaux hébraïques et kabbalistiques accessibles à Vérone. Le thomisme de Dante est d'une force d'assimilation et de reformulation sans égale. Par moments, Aristote n'est pas loin d'être égalé à Dieu. Pourtant, l'usage que fait Dante de l'astronomie ptolémaïque défie l'orthodoxie aristotélicienne. Et bien que la cause demeure contestée, la *Commedia* a bien pu flirter avec la métaphysique hérétique de Siger de Brabant. Bref, dès le néoplatonisme de la première poésie érotique avec son jeu complexe de l'éros et de l'intellect, l'œuvre de Dante, en prose comme en vers, est immergée dans la langue, souvent technique, et dans les déterminants conceptuels du philosophique. Dame Philosophie resta toujours à ses côtés.

Dante, on l'a dit, à commencer par Étienne Gilson, envisageait une métaphysique totale qui inclurait la théologie, déverrouillant ainsi les secrets de l'être et de l'univers. Qui, par exemple, dévoilerait pourquoi les cieux tournent d'est en ouest et révèlent les origines de notre univers ? Cette philosophie souveraine et cette cosmologie métaphysique récompenseraient les peines de la raison, de même que la théologie celles de la foi. Mais Dante savait que cette *summa summarum* de l'intelligible n'est pas à la portée des esprits mortels : *Dio lo sa ; che a me pare presuntuoso a giudicare*. « Dieu le sait, mais il me paraît présomptueux d'en juger. » Une chose est claire : dans l'œuvre de Dante, c'est la théologie qui préside, qui manœuvre le discours intellectuel, souvent abstrait, la dialectique morale et les sciences. Le pèlerinage ardu de l'esprit a des mobiles et un couronnement théologiques. La philosophie de l'histoire prodigieusement savante de Dante, ses doctrines politiques, sa philologie polyglotte, et même ses usages d'analogues ou de symboles mathématiques et musicaux sont les ramifications d'un méridien théologique. La portée est immense et, plus d'une fois, idiosyncrasique. Mais les contraintes sont celles d'une armature et d'une prescription scolastiques, quelque compréhension ultime qui pût se trouver au-delà.

Après Dante, l'épopée héroïque, allégorique et romantique a une histoire multiple. Elle vit dans les *Cantos* de Pound, avec des aspirations qui font écho à la *Divine Comédie*. Toutefois, le poème philosophique dans toute son ampleur, le recours au vers pour professer et exposer une *doxa* métaphysique se fait rare. Coleridge envisageait précisément une pareille entreprise avec une fervente résolution. Entendant Wordsworth réciter une part du *Prélude* dans la nuit du 7 janvier 1807, il salua

— *An Orphic song indeed,*

A song divine of high and passionate thoughts.

To their own music chanted !

— Un chant orphique en vérité,

Un chant divin de pensées hautes et passionnées

Chantées sur leur propre musique !

Ici brillait la lumière de « Pensées bien trop profondes pour les mots ! » La chose paraissait convaincante à Coleridge ! Achievés, *Recluse* et *Excursion* de Wordsworth réaliseraient cette fusion du chant et de la philosophie, du rhapsodique et du cognitif que le mythe avait attribuée à la révélation orphique. Mais la notion de philosophie implicite dans le panégyrique de Coleridge est diffuse et métaphorique. Elle s'attarde sur la conscience introspective plutôt que sur la pensée systématique.

Les dernières épopées eschatologiques de Victor Hugo ne sont guère lues. S'il est une exception, souvent ignorée, c'est celle de l'*Essai sur l'homme* de Pope, des années 1732-1733. Si l'homme n'avait pas un tempérament philosophique, de manière intéressante il devina quelque chose de la stature d'Abélard. L'*Essai* se nourrit de Newton et de Bolingbroke, peut-être de Leibniz, comme Lucrèce s'était nourri d'Épicure. Formellement, la dette envers les *Épîtres* d'Horace n'est pas masquée. Mais le ton incisif et équilibré des héroïques couplets de Pope prête une autorité à l'éthique providentielle et à la cosmologie qu'il expose :

Heav'n from all creatures hides the book of Fate,

All but the page prescrib'd, their present state :

From brutes what men, from men what spirits know :

*Or who could suffer being here below ?
The lamb thy riot dooms to bleed to-day,
Had he thy reason, would he skip and play ?
Pleas'd to the last, he crops the flow'ry food,
And licks the hand just rais'd to shed his blood.
Oh blindness to the future ! kindly giv'n,
That each may fill the circle mark'd by heav'n :
Who sees with equal eye, as God of all,
A hero perish, or a sparrow fall,
Atoms or systems into ruin hurl'd,
And now a bubble burst, and now a world.*

Le ciel cache à toutes les créatures le livre du Destin,
Hors la page prescrite, celle de leur état présent ;
Aux bêtes ce que les hommes, à l'homme ce que savent
les esprits :
Autrement qui pourrait ici-bas souffrir son existence ?
Ta volupté condamne aujourd'hui l'Agneau à la mort ;
S'il avait ta raison, bondirait-il, jouerait-il ?
Content jusqu'à la fin, il broute le pâturage fleuri,
Et lèche la main qui s'élève pour répandre son sang.
Ô cécité de l'avenir ! charitablement donnée,
Que chacun emplisse le cercle que le Ciel a marqué ;
Dieu de tous, il voit d'un œil égal
Un héros périr, un passereau tomber ;
Les atomes ou systèmes s'effondrer,
Une bulle d'eau éclater, et maintenant un monde.

Observez la transition du « livre du Destin » à la « page prescrite », l'allusion voilée à *Hamlet* et aux Évangiles dans la chute du moineau, et l'exacte dichotomie des « atomes » et des « systèmes ». Kant, qui n'avait rien d'un juge facile, admirait l'*Essai* de Pope pour son message philosophique et son économie poétique.

¹ Cf. George Steiner, *On Difficulty and Other Essays*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1978, inédit en français.

Une fois encore, comme pour Dante, la littérature secondaire est gigantesque. L'industrie des commentaires de Platon, et des commentaires, souvent polémiques, de ces commentaires est sans fin. Les bibliographies forment des volumes à part entière. Dans cette sempiternelle marée, semble pourtant subsister un vide central. L'étude du génie *littéraire* de Platon, de sa suprématie de dramaturge, et des façons dont ce génie et cette suprématie engendrent nécessairement la substance de ses enseignements métaphysiques, épistémologiques, politiques et esthétiques. Les études consacrées à l'initiation de Platon et à ses usages du mythe ne manquent pas. Par intermittence, on a essayé de suivre le « jeu des personnages » dans les dialogues. Plus rarement, on s'est aperçu de la présence d'un personnage historique ou d'un autre dans les conversations : Critias, par exemple, dans le *Timée*. Nous trouvons des observations aiguës, mais éparses, dans le travail pionnier de Kenneth Burke sur la « rhétorique des motifs ». Le vocabulaire, la syntaxe, les tours heuristiques et oratoires de la prose de Platon ont été minutieusement disséqués.

Malgré le *Mimesis* de Lidia Palumbo, qui se penche sur le « théâtre et le monde » dans les dialogues (2008), manque une analyse adéquate de l'incomparable dramaturgie de Platon, de son invention de personnages et de sa manière de les placer qui rivalisent avec celles de Shakespeare, Molière ou Ibsen. Il existe des recherches ingénieuses sur le scénario des premières lignes dans les grands dialogues, mais aucun examen critique systématique de la façon dont le cadre urbain ou rural, privé ou public, la mise en scène initient et inspirent la rhétorique qui suit. Je ne connais d'examen complet du rôle des entrées et des sorties dans les dialogues lors même que les déplacements y sont aussi déterminants que dans toute grande pièce.

Le récit que fait Platon du jugement et de la mort de Socrate est de longue date considéré, de même que le Golgotha, comme un archétype de l'art et de la sensibilité tragiques de l'Occident *in toto*. Nous savons que Platon commença par écrire des tragédies. Certains dialogues, dont le *Banquet* et le *Phèdre*, ont été montés. La mise en musique de *La Mort de Socrate* d'Éric Satie est cristalline. En revanche, nous n'avons pas de recherche littéraire, et solide d'un point de vue philosophique, sur les multiples voies par lesquelles la pensée platonicienne et le platonisme sont l'œuvre d'un *écrivain*, d'une sensibilité et d'une technique dramatiques qui ne le cèdent à personne dans la veine tragique et, plus rarement, comique ou ironique. Manque une analyse fouillée de moyens littéraires complexes comme les narrations de Platon, du postulat délibérément contre-réaliste d'un long colloque rapporté de mémoire par un témoin ou un participant ou, à une triple distance, par un homme à qui l'un des participants l'avait raconté (manœuvre de triple « aliénation », aurait dit Brecht). Il nous faut considérer la dramaturgie des absences : celle de Platon à l'heure de la mort de son maître, celle de Socrate — s'il n'est pas l'Étranger athénien ! — du dernier et du plus volumineux dialogue de Socrate, les *Lois*.

Dans cet essai, je m'efforce d'éclairer dans quelle mesure toute philosophie est *style*. En dehors de la logique formelle, aucune proposition philosophique n'est dissociable de ses moyens et de son contexte sémantiques. Comme Cicéron s'en aperçut à propos de ses sources grecques, elle n'est pas non plus entièrement traduisible. Où la philosophie brûle d'universalité abstraite, comme dans le *more geometricum* de Spinoza ou dans l'épistémologie de Frege, les tensions et frustrations qui en résultent ne prêtent pas au doute. Ce n'est pas seulement que toute la philosophie occidentale n'est qu'une note en bas de page à l'œuvre de Platon, pour reprendre le mot de Whitehead. C'est aussi que les dialogues et les

lettres de Platon sont des actes littéraires performatifs d'une richesse et d'une complication suprêmes. Dans ses textes, s'incarne, « prend corps » — *bodied forth*, comme disait Shakespeare —, une pensée abstraite et spéculative d'une extrême complexité. Les offensives et contre-offensives intellectuelles s'expriment dans le registre du drame. Il est des occasions où la *Divine Comédie*, le *Second Faust* ou *Ulysse*, dans le débat inspiré autour d'*Hamlet*, parviennent à une telle incarnation. Nous avons Dostoïevski et sa parabole théologico-métaphysique du « Grand Inquisiteur » ainsi que les allégories de Kafka. Mais aucun de ces exemples capitaux, à l'exception possible de Dante, n'atteint le champ, la diversité et les immédiatetés du théâtre de l'esprit de Platon.

Beaucoup demeure énigmatique dans la capacité de la littérature, des mots ou des phrases oraux ou écrits de créer, de nous communiquer, de rendre des personnages inoubliables. Des personnages autrement plus complexes, aimables ou haïssables, consolateurs ou menaçants que l'immense majorité des vivants. Des *personae* auxquelles nous pouvons identifier nos petites personnes et qui durent — paradoxe rayonnant qui scandalisait Flaubert — bien au-delà de la durée de vie de l'écrivain et du lecteur. Quelle *imitatio* de la création divine ou organique, quelle technique vivifiante rend possible l'engendrement et la durabilité d'un Ulysse, d'une Emma Bovary, d'un Sherlock Holmes ou d'une Molly Bloom ? Rien de plus que des griffures sur une page, objectait Sartre, ce qui est à la fois irrécusable et risiblement insuffisant.

Non moins que la quête du « Jésus historique », celle du « vrai » Socrate demeure peu concluante, voire factice. Nous ne savons pas ni ne saurions savoir avec la moindre assurance à quoi ressemblait le Socrate vivant ni ce qu'il enseignait. Des savants inclinent à penser qu'il ressemblait sans doute au moraliste et à « l'économiste » un brin prosaïque et domestiqué que dépeint Xénophon. Quelle est la part de reportage authentique caché dans le portrait satirique qu'Aristophane fait de Socrate dans *Les Nuées* ? Mais voici mon intuition « sans reproche » (*blameless*, pour reprendre l'épithète indulgente de Quine) : le Socrate de Platon est une construction dramaturgique et littéraire qui ne ressemble à aucune autre. Ni Hamlet ni Faust, ni Don Quichotte ni le capitaine Ahab ne surpassent la prodigalité psychologique, les caractéristiques physiques et mentales, la « présence réelle » du Socrate animé d'une vie quasiment insatiable dans les dialogues. Ou n'égalent tout à fait le pathétique mâtiné d'ironie du procès et de la mort de Socrate tels que Platon les a enrichis, composés, inventés — nous n'en savons tout simplement rien. Qui plus est, nul autre personnage de notre patrimoine ne peut rivaliser avec les profondeurs cognitives et l'urgence éthique manifestes dans le « montage » de Platon — s'il s'agit bien de cela. Hamlet, Faust, le narrateur de Proust : autant de présences intellectuelles d'une stature capitale. Comme le Virgile de Dante. Aliocha Karamazov rayonne de provocation morale. Mais même ces *dramatis personae* ne se hissent pas à la hauteur des dimensions philosophico-morales du Socrate de Platon — des dimensions qui contraignent une si large part de la conscience et du questionnement apparus dans leur sillage. Il me semble qu'il n'y a pas eu plus grand « forger de mots » que Platon.

La fameuse querelle de Platon avec les poètes et la poésie — une querelle anticipée par Héraclite, on l'a vu, mais aussi notable chez Xénophane et dans la critique d'Homère par Hésiode — en est d'autant plus fascinante et centrale, pour notre thème. Platon, qui avait composé des tragédies dans sa jeunesse et qui, au livre X de la *République*, confesse combien il lui est pénible d'affranchir son esprit des enchantements de la poétique. Le verdict n'en est pas moins vigoureux : dans la *polis* possible ou idéale, on ne saurait autoriser qu'une poésie didactique ou civiquement ornementale. Il fallait en proscrire les bardes et rhapsodes pérégrins qui avaient joué un rôle si marquant dans le discours grec naissant et la *paideia*. Une fois de plus, le corpus du commentaire a pris une ampleur démesurée et contribue largement à obscurcir un problème déjà complexe, peut-être ambigu.

Chaque fois que sont aux prises la philosophie et la littérature, pointent des éléments de la polémique

platonicienne. On en trouve des échos au fil des siècles dans les condamnations ecclésiastiques des spectacles sur les planches et des écrits licencieux. Et c'est aussi l'idéal platonicien qui façonne la mise en accusation des théâtres par Rousseau. Qui sous-tend l'iconoclasme foncier de Tolstoï. Il est implicite dans la lecture freudienne de la poésie comme rêvasserie infantile qu'il convient de dépasser par un accès cognitif et adulte à la connaissance positive et au « principe de réalité ». Plus lourde de conséquences encore est l'idée draconienne de Platon qu'un art et une littérature non censurés, une musicalité non gouvernée sont par nature anarchiques, sapent les devoirs pédagogiques, la cohérence idéologique et la gouvernance de l'État. Exposée avec une sévérité glaçante dans les *Lois*, cette conviction a engendré de nombreux programmes de « contrôle de la pensée » et de censure — inquisitoriale, puritaine, jacobine, fasciste ou léniniste. Le poète ou le romancier sans entraves stimule et illustre les irresponsabilités rebelles de l'imagination. Il est toujours à gauche du sentiment officiel. Dans l'économie, toujours sous pression, des moyens et obligations civiques, l'esthétique peut être une source de gaspillage et de subversion. De ce point de vue, Platon fait pire que répudier la « société ouverte » (la fameuse accusation de Karl Popper) : il répudie l'esprit ouvert. Il cherche à discipliner le démon sensuel, turbulent, qui est en nous, et dont le potentiel contraste fortement avec le *daimôn* de la justice chez Socrate.

Le problème est que cette position, même dépouillée de ses ironies, mêle des mobiles métaphysiques, politiques, moraux, esthétiques, voire psychologiques, qu'il est extrêmement difficile de démêler et de ressaisir.

Le consensus veut que le noyau dur du plaidoyer de Platon soit épistémologique, que sa condamnation de la poésie et des arts dérive directement de sa triple architecture de l'être. Les Idées ou les Formes archétypiques qui seules sous-tendent la vérité ontologique sont abstraites, éternelles, à l'abri de l'appréhension sensorielle. Ces éléments « premiers » ne sont que *partiellement* accessibles au langage philosophique, à l'art de la recherche dialectique. Le niveau secondaire est celui du champ transitoire, changeant et imparfait de l'empirique, du monde quotidien. Les modes de la représentation, de la *mimésis*, sont à double distance de la vérité. Le menuisier produit une table à la lumière intériorisée, « remémorée », de sa Forme transcendante. Incapable de fabriquer quelque objet de ce genre, le peintre en donne une image. Toute représentation est un jeu d'ombre qui parasite la réalité. Les images sont de simples images : *eidôla*, *eikona*, *mimêmata*. Il y a pire. Ces fantasmes se donnent pour véridiques. Chaque fiction *feint*. Elle voudrait se faire passer pour authentique. Elle suscite et cultive des émotions, des empathies, des terreurs au-delà de celles que provoquent la perception et l'expérience véridiques. Ce pouvoir frauduleux, cette mise en œuvre de l'inauthentique corrompt littéralement l'âme humaine et rivalise fatalement avec ce que devrait être l'instruction, l'accession à la maturité dans notre conscience et dans la cité. (Dans sa *Poétique*, Aristote adopte le point de vue exactement opposé.) Les usages que le rhapsode ou le dramaturge font du mythe, leurs inventions débridées, prodiges chez Homère, de ragots scandaleux sur la conduite des dieux, ne font qu'approfondir cette corruption séductrice. Les tragédies grouillent d'horreurs, d'incestes et d'invraisemblances mélodramatiques (Cf. la critique cinglante que fait Tolstoï du *Roi Lear* et de Gloucester qui saute des falaises de Douvres.) Ce n'est pas un hasard, suggère Platon, si les poètes louent les tyrans et prospèrent sous leur régime. Se livrant à la luxure et à la cruauté, le despote incarne des désirs et un éros déchaînés. C'est l'éros, au sens radical, que le poète exalte, engendrant l'injustice, comme Thrasymaque dans la *République* (Léo Strauss en est d'accord). Que les enchantements corrupteurs du fictif, du « fantasme » prennent avec le plus d'intensité chez les jeunes, dans les sensibilités embryonnaires, ne fait qu'accentuer le danger. La centralité pédagogique d'Homère dans la *paideia* est tout bonnement coupable. Homère aveugle qui imagine les prouesses d'Achille tout en ne sachant rien de la bataille, qui raconte les voyages d'Ulysse tout en étant lui-même parfaitement ignare

de la navigation. T. E. Lawrence méditera le mensonge dans la préface à sa version de l'*Odyssee*. Lui, au moins avait construit des radeaux et « tué son homme ». D'où l'impérative nécessité d'expurger et de censurer, d'adapter Homère aux besoins de l'éducation, de l'art et de la musique qui accompagnent et célèbrent les arts de la guerre et les harmonies de la loi. D'où l'injonction, plus ou moins courtoise, faite aux poètes, aux mimes et aux joueurs de flûte de quitter la *politeia* et d'aller propager ailleurs les narcotiques du faux-semblant.

La mise en accusation épistémologique est pertinente et subtile. Les accointances profondes entre les « fonctions de vérité » et l'ordre public sont exposées de manière convaincante. Les associations entre le poète et le sophiste — la *République* et le *Protagoras* font de Pindare un exemple stellaire — demeurent troublantes. Nos actuelles perplexités quant à la possible légitimité de la censure de la pornographie et du sadisme dans les médias témoignent de la vitalité des discriminations platoniciennes. Mais un conflit plus personnel a sans doute joué un rôle.

Quand il propose de bannir les aèdes et les tragédiens (même si, comme saint Paul, il cite Euripide), quand il cherche querelle à Homère le trompeur, peut-être Platon, à un niveau plus profond, est-il aux prises avec lui-même. Il cherche à tenir en respect le dramaturge suprême, le faiseur de mythes et le narrateur de génie qui sont en lui. Même dans un dialogue d'abstraction aussi rigoureuse que le *Théétète* ou les pans arides des *Lois*, on discerne la force de gravitation de l'art littéraire. Observez l'habile mise en scène qui déclenche le débat sur la connaissance dans le *Théétète*. Les éternelles tentations et menaces sont celles du style, de l'art mimétique, de la déflexion des questions métaphysiques, politiques ou cosmologiques par les techniques littéraires. Le penseur rigoureux, le maître de la *doxa*, le logicien et le célébrant des mathématiques se collètent avec l'*écrivain* inventif au lyrisme inspiré.

La lutte est d'autant plus véhémente que les deux parties, pour ainsi dire, savent leur unisson ou leur intime parenté. Indissociable du langage naturel, la philosophie mettra à contribution ou voudra exciser l'attraction magnétique du littéraire. Bergson y cède. D'où ses relations malaisées avec Proust — un malaise parallèle à celui qui existait entre William et Henry James. Spinoza, Wittgenstein y résistent farouchement. La conviction heideggérienne, presque despotique, est que la philosophie dépassera ce dualisme générique et cette scission interne en se forgeant un idiome propre. Même ici, pourtant, la présence d'Hölderlin est tout à la fois paradigme et inhibition.

La tension entre le poétique et le dialectique, le schisme de la conscience pénètrent l'œuvre de Platon. Le *shadow-boxing*, l'assaut contre un adversaire fictif est crucial. Dans le *Phèdre* comme dans la *Septième lettre* se trouve contestée la praxis de l'écrit et de ses relations fonctionnelles avec la littérature. L'écriture amoindrit le rôle séminal et les ressources de la mémoire. Elle consacre une autorité factice. Elle bloque l'immédiateté salutaire du questionnement, de la dissension et de la correction. Seul l'échange *viva voce*, ouvert aux interjections, peut aboutir à une polémique féconde ou à un accord consensuel. L'alphabet écrit et l'écriture n'ont pas été un bienfait sans mélange. Socrate n'écrit pas. Il est difficile de savoir quelle *gravitas* s'attache à ses astucieuses animadversions. L'ironie est récurrente chez Platon. Il peut y avoir des filaments d'humour jusque dans ses affirmations les plus magistrales. Ce blâme adressé à l'écriture est le fait d'un suprême écrivain. Il participe de ce même élan d'auto-négation que la « fin du langage » affirmée à la fin du *Timon d'Athènes* de Shakespeare. Que Socrate se soit abstenu d'écrire pèse alors sur Platon, sur le génie littéraire de ses configurations, de sa manière de représenter son maître.

Les ironies, les taquineries du *Ion* sont étincelantes. Le rhapsode, le barde ravi est, largement dans la veine de Molière, inconscient de la déconstruction à laquelle il est soumis. Lui qui ne sait manœuvrer un

esquif dépeint des galions ballottés par la tempête. Dans son innocente vaine gloire, Ion parle pour les stratèges et les héros. Il justifie cette expertise incompétente en revendiquant un *afflatus*, un souffle oraculaire. Lequel est, en vérité, cette folie puérile que partagent le fou et l'amant dans le *Songe d'une nuit d'été*. Dans cette première satire, qui vise très directement Homère, la victime occasionne plus de réjouissance que de nuisance. Les choses se gâtent dans la *République* et les *Lois*.

Les *Lois* 817b me paraissent aussi décisives qu'opaques. Un passage qui a été souvent passé sous silence, même par Léo Strauss et ses disciples pour qui ce dernier dialogue est canonique. Alors qu'on lui demande pourquoi la *polis* que conçoit Platon ne fait aucune place aux tragédiens, si éminents soient-ils, l'Athénien répond :

Auteurs de tragédie, nous le sommes nous-mêmes, et, dans la mesure de nos forces, de la plus belle et de la meilleure ; en tout cas la constitution politique en son ensemble que nous proposons se veut une imitation de la vie la plus belle et la meilleure, et c'est vraiment là, à notre avis du moins, la tragédie la plus authentique. Cela dit, si vous êtes des poètes, nous le sommes aussi et pratiquant le même genre, nous sommes vos rivaux dans la fabrication et la représentation du drame le plus beau, celui que seule est naturellement apte à mener à son terme la loi véritable, (trad. Luc Brisson et Jean-François Pradeau)

Que nous dit Platon dans ce « dialogue choquant » (Thomas L. Pangle) ? Et par-dessus tout dans ce passage ? Je n'ai trouvé aucune élucidation satisfaisante.

Certains propos, dans des contextes modernes, peuvent l'éclairer d'une lumière oblique. Croce — mais ce pourrait bien être un simple écho — qualifie les actions politiques de « grandes, terribles » et, en définitive, tragiques. En mai 1933, claironnant les « Tâches du théâtre allemand », Goebbels déclare que la « politique est l'art suprême, puisque le sculpteur ne façonne que la pierre, la pierre morte, et le poète uniquement le mot, qui en lui-même est mort. En revanche, l'homme d'État façonne les masses, leur donne statut et structure, leur insuffle forme et vie en sorte qu'un peuple naisse d'eux ». Dans l'une de ses dernières notes, Hannah Arendt dit que, plus que toute littérature, la *polis* garde et transmet la mémoire, assurant ainsi le prestige des générations futures. Mais, là encore, ce mot est sans doute une paraphrase de Platon. Plus proche de la source, Périclès affirme qu'Athènes n'a plus besoin d'Homère ni de Démocrite. Les êtres humains trouvent leur accomplissement à travers « l'art suprême », qui est celui du politique. Un constat dont on trouve un écho dans le républicanisme de Machiavel.

N'est-ce pas offenser le nœud de la rivalité, de la parenté agonistique dans notre texte ? « Poètes, nous le sommes aussi et pratiquant le même genre, nous sommes vos rivaux dans la fabrication et la représentation... ». Si inspiré soit-il, le poétique n'est pas seulement subversif : il est superstitieux parce que l'intelligence politique et la codification de la « loi véritable » enferment ce qu'il y a de meilleur dans le drame. Elles pourvoient la sensibilité raisonnée des idéaux et des détails pratiques de l'ordre social, du mûrissement institutionnel, plus riches, plus adultes (le critère de Freud) que ne le font les représentations mimétiques avec leurs feintes. Une fois de plus, on le pressent, Platon œuvre afin de dominer ou, plutôt, d'incorporer — « ingérer », dirait Ben Jonson — le grand styliste et dramaturge qui est en lui. Il cherche à abolir la distance entre le penseur et le poète, mais à l'avantage du premier.

Comme si souvent chez Platon, cependant, une implication plus large pointe à l'horizon, telle la lumière après le coucher du soleil. Même quand le politique est à son apogée, qu'il est le plus véridique, l'instauration de la cité juste est en vérité la « tragédie la plus authentique ». La politique relève inéluctablement de la sphère du contingent, du pragmatique. Elle est donc transitoire et, en fin de compte,

vouée à l'échec. C'est le vieux Platon qui parle, le prétendu législateur et conseiller des princes par deux fois défait en Sicile. Quelle tragédie scénique, quel pathos poétique surpasse la désolation morale et psychologique du sac de Milet ou l'humiliation d'Athènes par la victoire de Sparte ?

Quelle que soit son ambivalence, Platon ne pouvait néanmoins fuir son génie littéraire. Il ne pouvait exciser de ses dialogues le langage chargé de mythes, la dramaturgie dans laquelle ils sont composés. Aucune philosophie n'est plus intégralement littérature. Des artistes « rivaux », mais lui-même était les deux.

*

L'abondance de matériaux est telle que je ne puis qu'effleurer quelques exemples. Comme sur scène ou dans le roman, les décors de Platon sont souvent thématiques. Le prélude pastoral du *Phèdre*, un jour d'été sur les rives de l'Ilissos, près de l'endroit où le dieu du vent, Borée, enleva la nymphe Orithye, donne le ton lyrique, magiquement éclairé, et par moments poignant du discours sur l'amour qui suit. Quand la chaleur retombe, Socrate adresse une prière à Pan et aux divinités sylvestres. Et maintenant, « en route ! » Les indications de lieu, dans les *Lois*, sont des plus subtiles. Trois hommes d'un certain âge se rencontrent sur une route de Crète. De Cnossos à l'autel et au sanctuaire de Zeus, la distance est considérable, nous préparant à la longueur de leur colloque. Il fait lourd, l'atmosphère est presque au diapason de tout ce que le projet politique de Platon a d'oppressant. Mais on peut espérer des « haltes ombragées », dont un enclos de « cyprès d'une beauté et d'une taille merveilleuses » — des arbres à la fois sépulcraux et rafraîchissants.

La mise en scène du *Protagoras* est une miniature comique. L'illustre visiteur loge dans la maison de Callias. Où il passe le plus clair du temps enfermé à l'intérieur — petite pique de la part de Socrate voué aux espaces ouverts et publics. Le jour n'est pas encore levé. À la porte de Callias, le portier, un eunuque, est d'une humeur massacrant. Maudits soient les sophistes et leur essaim d'acolytes. Suit l'un des passages les plus saisissants de la prose occidentale. Protagoras marche dans la galerie avec une longue suite d'auditeurs attentifs de chaque côté. Sa voix, comme celle d'Orphée a charmé des hommes de nombreuses cités. La chorégraphie est remarquable. Socrate est ravi de voir le soin qu'ils mettent à ne jamais se trouver devant Protagoras ou à lui barrer le chemin. Quand sa suite et lui font demi-tour, ses auditeurs se séparent en deux groupes et, dans un ordre parfait, décrivent une « marche circulaire », pour se replacer chaque fois derrière lui : « C'était beau ! » Non sans taquinerie, ce ballet mime exactement les circularités de la rhétorique des sophistes. Identifiant les auditeurs ravis, Socrate cite l'*Odyssée* XI, 601 : une célébration de la discipline martiale. Sachant la suspicion de Platon à l'égard d'Homère, nous mesurons l'ironie. Mais aussi la part d'admiration. Le dialogue s'achèvera sur un compliment. Protagoras prédit que son jeune contradicteur pourrait bien devenir « l'un des philosophes les plus en vue ». *Euthydème* commence par une vignette qui en dit long. Socrate parlait et discutait au Lycée. Criton voulut écouter, mais la foule qui l'entourait était si épaisse qu'il ne put se rapprocher et il « se mit sur la pointe des pieds et se pencha par-dessus les autres ».

Les détours du *Parménide* sont jusqu'à un certain point « contre-réalistes ». Quatre interlocuteurs se retrouvent sur l'Agora à Athènes. Il a été dit aux visiteurs de Clazomènes — nouvelle interposition — qu'Antiphon « s'est trouvé être en relation suivie avec un certain Pythodore qui lui a rapporté la conversation que Socrate eut un jour avec Zénon et Parménide ». Antiphon aurait entendu cette relation si souvent « qu'il la sait par cœur ». Cette hyperbole, qui tient peut-être de l'auto-ironie, illustre le culte platonicien de la gymnastique de la mémoire. La maison d'Antiphon est proche, à Mélité. Il est chez lui,

occupé à expliquer à un forgeron le mors qu'il veut pour un de ses chevaux — lesquels sont son principal centre d'intérêt. Un peu à contrecœur, il consent à restituer l'intégralité du dialogue. Se pourrait-il que ces complications apparemment gratuites et ces « effets de distanciation » servent à situer un texte philosophique qui se caractérise par ses incertitudes et inachèvements ?

Quand commence le *Charmide*, Socrate rentre à peine de l'âpre bataille de Potidée. L'apercevant près du sanctuaire de Basilè, Chéréphon, « qui est un peu fou », se jette sur lui, le prend par la main et s'écrie : « Socrate, comment t'es-tu tiré de la bataille ? » Presque toujours, Platon donne des indications de lieu précises, dont le symbolisme ou les références implicites sont souvent destinées à nous échapper. Ainsi Socrate se rend-il de l'Académie au Lycée, suivant la route qui longe les murs de la ville. Il arrive « à la porte où se trouve la fontaine de Panops » quand il tombe sur un groupe de jeunes hommes qui l'interpellent. De cette rencontre non préméditée, naît le *Lysis*, un des traitements déterminants de la pédagogie socratique.

Inutile d'insister sur les virtuosités performatives qui placent le *Phédon* et le *Banquet* parmi les sommets mêmes de toute la littérature. Le récit que fait Platon de la mort de Socrate a informé la conscience occidentale. Uniquement comparable aux récits évangéliques, il a été une pierre de touche des aspirations morales et intellectuelles. Sur un plan abstrait, propositionnel, sans doute la « preuve » socratique de l'immortalité de l'âme est-elle faible. En tant que poésie en acte, elle est transcendante. Les merveilles de la composition du *Banquet* ont été inlassablement acclamées. Inépuisables sont les ressources dramaturgiques de Platon — le banquet dans la maison d'Agathon après sa victoire au théâtre, la rue plongée dans la nuit, le scénario du porche, l'aube qui pointe — et le jeu dialectique, formidablement calculé, des entrées et des sorties. L'arrivée tardive et le départ sobre et solitaire de Socrate sont des prodiges de signification sous-entendue et représentée. L'arrivée d'Alcibiade, entre débordement et consécration, n'est guère surpassée par aucun drame ni aucun roman. L'intervention d'Aristophane suggère finement son génie comique. La sage femme de Mantinée, Diotime, est tout à la fois absente et terriblement présente à travers sa doctrine de l'amour telle que la rapporte Socrate dans un exposé qui est à la racine du néoplatonisme comme de la vie et de l'œuvre d'Hölderlin. Ivresse, épuisement, sommeil, enveloppent les protagonistes et leurs discours. Chaque déplacement est le fait d'un metteur en scène hors pair. Même celui de la jeune joueuse de flûte aidant un Alcibiade hébété qui titube, « avec une masse de rubans et une couronne touffue de lierre et de violettes » (sans doute le Caravage eut-il connaissance de cette image). Chaque geste est rehaussé de détails saisis sur le vif. L'épilogue ne pouvait être imaginé que par un artiste suprême. Aristophane, d'abord, puis Agathon succombent à un sommeil imbibé. Un Socrate lucide les quitte confortablement endormis, se rend au Lycée et prend un bain. J'ai essayé de montrer ailleurs les fatalités qui assombrissent cette sortie apparemment aurorale, les analogies profondes qui existent entre la « sortie dans la nuit » du *Banquet* et la Cène¹.

Un Hamlet, un Falstaff ont-ils plus de « présence réelle » que le Socrate de Platon ? La somme d'humanité est-elle plus variée chez Don Quichotte ? J'ai dit ma conviction qu'il faudrait être sourd au langage pour douter que le Socrate que nous présente Platon soit éminemment le produit d'une création intellectuelle, psychologique et stylistique, que la complexité croissante de son rôle au fil des dialogues est une preuve de l'art de Platon. Qu'il mobilise comme Proust, dans sa composition, les agents corrosifs du temps.

Une mosaïque d'instantanés atteste l'art de Platon. Socrate tout à la fois paisible et perdu dans ses pensées après la bataille, lors d'une retraite difficile ; Socrate méditatif et immobile sur le chemin qui le conduit chez Agathon ; Socrate qui retourne à Ésope et chante à l'approche de la mort. Autant de notations philosophiques et psychologiques faites *via* des figures physiques. Dans le combat de boxe simulé de la

dialectique — l'image est de Platon —, Socrate n'est ni infailliblement dans le vrai ni toujours victorieux. Il ne l'emporte pas face à Protagoras. Dans la *République*, Thrasymaque est en courroux : lui-même personnage marquant, il n'est pas réfuté de manière convaincante. Dans le *Parménide*, le débat capital sur le statut ontologique des Idées s'achève de manière peu concluante, voire dans la confusion. Il est des modulations contrôlées, des changements de clé dans les dialogues. À la fin du *Cratyle*, les ironies enjouées et les taquineries cèdent à une vague lyrique, chargée de philosophie, dans un éloge de la bonté et de la beauté « par-delà les mots ». Dans le *Timée*, si longtemps le plus influent des écrits de Platon, une incapacité tangible de résoudre certains dilemmes cosmologiques initie une « poétique de l'éternité » assurée. Suivant un commentaire qui fait autorité, les efforts épistémologiques du *Théétète* peuvent bien « nous laisser plus que jamais dans l'obscurité ». Mais suit alors, dans une clé majeure, la reconnaissance jubilatoire de la « nescience », de ce que Keats appellera des « moyens négatifs » (*negative capability*) et que Heidegger recommandera sous le nom de *Gelassenheit*. La pensée devient cadence, caractère.

L'animation dramatique va bien au-delà de Socrate. Nous avons vu se profiler la vaine gloire dans le *Ion*. La galerie des sophistes atteste une complicité entre les acrobaties verbales et les intuitions morales ou logiques que Platon peut appréhender en lui-même. L'« ombrageux » Protagoras qui « bataille avec ses réponses » a droit à un mouvement oratoire en accord avec son âge et son éminence. L'éblouissante éloquence de Gorgias crève, littéralement, se dégonfle sous l'aiguillon des questions de Socrate. Le sophiste finit par se murer dans son silence : la touche est inoubliable. Polos et Calliclès « s'engouffrent » dans la brèche. Songez aux discriminations et aux nuances affectant le poids intellectuel de Glaucon, Adimante et Thrasymaque dans la *République*. Ou entre Critias et Timée dans les deux dialogues peut-être inachevés qui portent leur nom. S'efforçant de l'emporter sur Timée et, au-delà de lui, sur Socrate, Critias devient presque puérilement arrogant, un *miles gloriosus*, un soldat hâbleur dont les fanfaronnades superficielles tiennent lieu de raisonnement. Les diverses représentations d'Alcibiade, de sa grandeur immature, de la cour amoureuse et frustrée qu'il fait à Socrate, dont la laideur est rendue érotiquement plausible, témoignent de techniques dramatiques du plus haut calibre. Considérez la naissance et le déploiement fragile du doute, de l'honnête confusion dans la voix de Parménide. Les images, au début de son grand monologue, sont à la fois rhétoriques et poignantes. À Ibycos, il est un vieux cheval de course, tremblant sur la ligne du départ ; un poète âgé enrôlé de force, comme Yeats, « dans les listes de l'amour » ; ses souvenirs m'ont « fait peur d'entreprendre à mon âge la traversée d'une mer aussi vaste et hasardeuse ». Mais « après toutes ces années », sont assis à ses pieds Zénon, Aristote, Pythodore et Socrate lui-même. Y eut-il jamais séminaire plus stellaire ? Partout, les poètes sont présents. Socrate conteste l'appréciation de Simonide par Protagoras. Il conteste la conception d'Antisthène, faisant d'Ulysse un sage exemplaire. Dans un passage crucial du *Protagoras* (347-348), Platon rejette les usages de l'interprétation poétique à des fins philosophiques. Il est pourtant entre la poésie et la pensée une « exaltation antagoniste » (Maurice Blanchot). Les images énigmatiques du poétique permettent aux intuitions philosophiques de voir le jour. Peut-être, suggère Blanchot, cette « étrange sagesse » est-elle « trop ancienne pour Socrate ».

Tolstoï nous prie d'être attentifs à la justice distributive par laquelle un auteur confère une vie mémorable à un personnage mineur, qui ne fait que passer, à un valet de pied. Qui peut oublier le petit esclave du *Ménon* ou l'éphémère Théodore dont la bévue arithmétique engage le *Politique* sur sa voie sinueuse ? Voix, mouvements, incarnations qui rivalisent avec ceux de Shakespeare, mais au service de la philosophie.

[1](#) Cf. George Steiner, « Deux soupers », in *Passions impunies*, p. 37-77.

Le dialogue est un genre antérieur à Platon. Les dialogues d'Aristote sont perdus. De toutes les formes, le dialogue est celle qui s'approche au plus près des idéaux du questionnement et de la réfutation, de la correction et de la reprise que prône instamment Platon dans sa critique de l'écriture. Le dialogue représente l'oralité ; jusque dans l'écriture, il suggère les possibilités d'une spontanéité anti-autoritaire et d'un jeu équitable. Ainsi ce genre jouera-t-il un rôle insigne dans la philosophie occidentale.

Des dialogues métaphysiques et théologiques, deux rubriques d'ordinaire impossibles à distinguer, continuent de voir le jour tout au long de l'Antiquité tardive, dans le monde hellénistique comme aux débuts du christianisme. La bibliothèque de Cluny, accessible à Abélard, contenait des œuvres de Cicéron, Justin, Athanase et Boèce. D'abord et avant tout, il devait connaître les longs dialogues heuristiques et spéculatifs de saint Augustin. Le *Dialogus inter philosophum, Iudaeum et Christianum* (*Conférences. Dialogue d'un philosophe avec un juif et un chrétien*), qui paraît être son dernier ouvrage, demeure inachevé. Les spécialistes le datent des alentours de 1140. Le songe visionnaire des trois personnages qui approchent le narrateur-arbitre depuis trois directions est traditionnellement allégorique. Mais la basse obstinée de mélancolie, les délicates suggestions d'une justice au-delà du dogme et de l'orthodoxie sont entièrement d'Abélard. Elles font de ce texte un document captivant d'humanité. Les partenaires partagent un monothéisme foncier. Sans quoi nul échange de fond ne serait possible. Le Juif se réfère exclusivement, mais fièrement à l'Ancien Testament. À la perception mosaïque de Dieu perçu comme *mysterium fascinans, augustum et tremendum*, « mystère fascinant, merveilleux et qui inspire la crainte ». Il cherche cependant à satisfaire l'exigence de rationalité, de démonstration éthique du philosophe. Il invoque sombrement le statut du Juif médiéval souffrant dans la « fournaise [...], objet de mépris et de haine ». Il n'en cite pas moins le Psaume 17 et son exultante perspective d'une réunion eschatologique avec Yahvé : « Je paraîtrai devant ta face en justice et serai comblé, au réveil, d'être à ton image. » Sans doute Abélard n'entendit-il jamais ce psaume entonné, mais son expérience de la souffrance et de la condition de paria donne à sa figuration du Juif une équité et un pathétique singuliers (d'un ballast théologique qui va au-delà de celui de Shylock). Abélard reconnaît au judaïsme une condition religieuse et historique unique. S'il en prend note, il ne partage pas l'insistance du philosophe sur le caractère acerbe et exclusif des Juifs. En écho à son commentaire antérieur de l'Épître aux Romains, Abélard qualifie l'élection du Juif de « préliminaire ». La *circumcisio Abrahae* deviendra une « circoncision du cœur ». Quoique d'une manière que le Juif ne concéderait pas, l'avenir est riche de promesses et de retour au bercail.

Le philosophe conteste les prétentions à l'universalité de la divinité vengeresse et tribale du Sināi. Il fait valoir son *imperfectio caritatis*, son « amour qui laisse à désirer ». La suite de l'histoire, affirme-t-il, a montré les insuffisances de la loi mosaïque. Le philosophe invoque les défauts logiques mais aussi moraux de la réponse de Dieu à Job. Les spécialistes suggèrent que cette dialectique s'inspire des exégètes islamiques alors actifs en Espagne et connus d'Abélard. La *vera ethica Christi* mêle et développe l'appel judaïque aux prescriptions éthiques, à la soumission au Tout-Puissant, et l'exigence de preuves rationnelles qui est celle du philosophe. Le chrétien affirme que la Loi (*Nomos*) est enfermée dans la Parole révélée (*Logos*). La logique d'Abélard et sa métaphysique se conjoignent dans cette version christologique du *summum bonum*. Les échos pauliniens et augustiniens abondent dans l'éloquence assurée du chrétien. L'incarnation seule peut valider la *promissio illae vitae aeternae*, la

promesse de vie éternelle du judaïsme. Elle seule peut accomplir la formidable assurance que donne le Psaume 139, celle d'une présence divine jusque dans les enfers. Dans le même temps, le chrétien débat avec le philosophe sans dénigrer les objections légitimes de ce dernier. Cette dialectique conduit à l'intuition cruciale qu'il est des vérités inaccessibles, que ne sauraient exprimer la langue ni le raisonnement déductif. Il se peut, et Abélard va ici au plus profond, que le silence devienne la seule forme conséquente de prière. C'est le format du dialogue qui, tout du long, donne force à une équité, à une justice psychologique qu'on ne retrouvera plus dans la littérature européenne avant Lessing et son *Nathan le Sage*.

*

L'intérêt informé et critique de Galilée allait bien au-delà des sciences naturelles et des mathématiques pour s'attacher à la littérature, à la musique et aux beaux-arts (cf. l'étude classique d'Erwin Panofsky, « Galilée, critique d'art », parue en 1954). Ses contemporains, déjà, s'émerveillaient de la multiplicité de ses centres d'intérêt. Nous avons ses *Postille* (Notes) sur l'Arioste et Pétrarque ainsi que deux conférences publiques données à Florence en 1588 sur la cosmographie de *l'Enfer* de Dante. Il y a aussi la polémique des *Considerazioni al Tasso*. Certains spécialistes les datent des années 1589-1592 ; d'autres des années 1620. Leurs aspérités un peu hautaines, dont des lecteurs ultérieurs comme le poète romantique Foscolo ont pris ombrage, suggèrent une œuvre de jeunesse. Les comparaisons entre l'Arioste et le Tasse, incorporant celles entre Homère et Virgile, étaient un exercice de routine. Galilée s'engage dans le débat avec une singulière véhémence. L'extravagance est ouverte et licite dans son cher *Orlando furioso*. L'érotisme indécent et ludique du Tasse est indigne de l'épopée héroïque. La *Gerusalemme* rebute Galilée par son *vaneggiamento*, son « délire », la « sauvagerie » et l'anarchie hyperbolique de ses artifices. Plus tard, dans le *Saggiatore*, il est des indications que Galilée tempéra ce jugement.

Alexandre Koyré l'a observé : dans le *Dialogo dei Massimi Sistemi*, publié en février 1632, puis retiré en août sous l'effet de pressions ecclésiastiques, la « forme dialoguée » de l'œuvre galiléenne « est aussi importante pour lui qu'elle l'est pour Platon : et cela pour des raisons analogues, des raisons très profondes, liées à la conception même du savoir scientifique ». Ce texte magistral entreprend de persuader le profane, « l'honnête homme » aussi bien que le courtisan, de la justesse du système copernicien, quoique dans l'interprétation prudente, presque timide, qu'en donne Galilée. Il importe d'amener le lecteur à une réflexion personnelle ; il doit saisir et évaluer par lui-même des propositions complexes, partiellement techniques. C'est un modèle pédagogique, une critique des principes aristotéliens et de leur consécration thomiste à la lumière d'un platonisme galiléen. Le *Timée* est à portée de main. Les théories aristotéliennes du mouvement présupposent axiomatiquement ce qu'il faut en fait démontrer. Mais elles sont traitées avec une scrupuleuse courtoisie. À travers la voix apparemment innocente de Simplicio, l'empirisme de bon sens est équitablement et amplement représenté. D'où le caractère répétitif et la prolixité du *Dialogue*. Giordano Bruno n'est pas mentionné ; Kepler n'est évoqué qu'en passant. Mais, comme l'observait Giorgio di Santillana, ces quatre jours de *conversazione* « charrient tout un monde de sens antiques riches mais aussi un peu sous-déterminés. [...] Le *Dialogue* est et demeure un chef-d'œuvre du baroque ». Il progresse souvent avec une brusquerie spectaculaire, de la bonne humeur détendue à la « solennité de l'invective prophétique ».

Salviati, aristocrate florentin qui devait mourir jeune, accueille ses deux hôtes dans son *palazzo* sur le Grand Canal. Il s'est attardé une « longue heure à cette fenêtre attendant d'un moment à l'autre la gondole

qu'il avait envoyée chercher ses amis ». Sagredo est également un personnage historique, un « bon vivant » doublé d'un *amatore* au sens le plus engageant du mot. La construction de Galilée est profondément philosophique. Bien qu'elle fonde pour ainsi dire l'intelligence moderne de la dynamique, les enjeux sont épistémologiques et ontologiques. Quelle est la réalité au regard de la perception ? À quels points de vue légitimes, la pensée analytique est-elle contre-intuitive et lance-t-elle un défi au sens commun ? Préfigurant Bergson, l'univers de Galilée est vitaliste et sujet au changement. Il contredit ce qui passait pour la fixité aristotélicienne (d'où les alarmes du Saint-Office). Quand l'ample débat s'achève, les participants s'en vont « goûter la fraîcheur de la soirée dans la gondole de Salviati ». Une touche de Platon dans cette séparation. Et de même que dans la saga socratique de Platon, un aperçu tragique est donné au lecteur : le *Dialogue* déclenchera la traque de Galilée et sa morne fin.

*

Hume était plus politique. Des portions des *Dialogues sur la religion naturelle* remontent sans doute à 1751. La catastrophe de Lisbonne, en 1755, allait faire de la théodicée et de la Divine Providence des sujets brûlants dans la théologie et la métaphysique européennes. Témoins, Leibniz et Voltaire. Juste avant sa mort, Hume révisait son texte. Il chérissait les *Dialogues*. Ils circulèrent à l'état de manuscrit parmi ses amis et les théologiens tolérants d'Édimbourg. Maintes et maintes fois, Hume parut décidé à les publier. Une inhibition tenait à la censure ; une autre, à l'absence d'éditeur qui fit l'affaire à Londres. Plus d'une fois, Hume semble avoir déploré de s'abstenir de toute déclaration publique, au grand jour. En définitive, il laissa des instructions pour leur publication « à tout moment dans les deux ans suivant son décès ». Les *Dialogues* ne devaient pas paraître avant 1779 et 1804.

Les *Dialogues* de Lucien avaient eu une influence immense. Les spécialistes en ont dénombré plus de cent imitations entre les années 1660 et Hume. Parmi elles, des œuvres de Dryden, Shaftesbury et, surtout, de Berkeley. Bien qu'il y ait des allusions à Platon et au platonisme dans le débat de Hume, le modèle principal est celui du *De natura deorum* de Cicéron, avec ses échanges entre un Sceptique, un Stoïcien et un Épicurien. La triade de Hume — Cléanthe, largement inspiré de monseigneur Butler, Déméa et Philon, la voix la plus proche de celle de Hume — rappelle le choix de Cicéron. La discussion se déroule dans l'« esprit naturel de la bonne compagnie », dans une atmosphère urbaine et détendue qui est véritablement cicéronienne. Avec pour cadre la bibliothèque de Cléanthe, les *Dialogues* recourent naturellement à des tropes tels que « le livre de la nature » et « le livre de la vie ». Le prélude du narrateur est à certains égards aussi contradictoire que la dialectique de Hume. Pamphile note l'infériorité du dialogue au regard de l'exposé systématique. Il admet pourtant que, s'agissant de thèmes aussi saillants et importants mais également obscurs et incertains, la fluidité provisoire de la conversation civile et de la mondanité tolérante possède ses avantages. L'habileté stylistique de Hume permet une différenciation de tonalités subtile mais significative. Cléanthe est enclin aux discours, à la manière épiscopale. Quoique dans les limites du déisme des Lumières, il tend vers un franc-parler « fondamentaliste ». Le propos de Philon est aussi clair et conséquent que l'*Enquête sur les principes de la morale*, avec ses objections aux miracles et aux desseins de la Providence dont il se fait souvent l'écho. Dans un moment décisif de la 2^e Partie, Philon invoque Galilée, « ce grand génie, un des plus sublimes qui ait jamais existé », et la prudence avec laquelle est avancée l'hypothèse copernicienne dans le *Dialogue*. Chez Hume comme chez Galilée, les arts du dialogue autorisent, voire suscitent le flot du questionnement intellectuel.

Dans les 11^e et 12^e Parties, Philon recourt au monologue virtuel. Dans ce qu'on a trop volontiers tenu

pour une volte-face dictée par une « autocensure préventive » (cf. l'étude de Giancarlo Carabelli sur la rhétorique de Hume), Philon en vient à acquiescer à l'argument du dessein que formule Cléanthe. En vérité, les choses sont plus complexes. Seule une lecture attentive éclaire la tactique nuancée — presque, la duplicité d'intention de Hume. Comme il le signalait dans une lettre d'août 1776 à Adam Smith, « rien ne saurait être plus prudent ni écrit avec autant d'adresse ». Le « sentiment sincère » de Philon est exprimé avec des réserves ironiques, avec ce sourire en coin propre à Hume. Au fond, le « dessein » n'est rien de plus que l'« ordre ». Les causes de l'ordre dans l'univers « ont probablement quelque lointaine analogie avec l'intelligence humaine » — une intuition que Kant exploitera et creusera. L'attitude minimaliste de Philon implique l'agnosticisme. Il ne saurait y avoir d'accès vérifiable à la sphère du surnaturel. Tout en faisant écho à Cicéron, la prose de Hume atteint une éloquence tranquille :

De la grandeur de l'objet doit naître en vérité quelque étonnement ; de son obscurité quelque mélancolie ; quelque mépris pour la raison humaine qui ne peut donner une solution plus satisfaisante à l'égard d'une question si extraordinaire et si magnifique.

La remarque de Pamphile au moment des adieux, à savoir que les principes épousés par Cléanthe « approchent plus près encore de la vérité », ne semble guère plus qu'une courtoisie envers un maître plus âgé et un hôte bienveillant. La vraie riposte à Hume, le dialogue incisif des dialogues, se trouve dans ce sombre chef-d'œuvre que sont les *Soirées de Saint-Pétersbourg* de Joseph de Maistre. Une lecture comparée de ces deux textes donne d'amples preuves de la façon dont les moyens littéraires, la poétique de la voix humaine infléchissent et nourrissent l'abstraction.

*

Paul Valéry fit de Léonard de Vinci son esprit tutélaire, car lui aussi s'efforça de parcourir un arc menant de l'esthétique aux mathématiques, de l'architecture et des beaux-arts aux sciences naturelles. Ce n'était point le polymathe qu'il appréciait, mais l'unificateur, l'artisan de la métaphore qui unifie. Le génie du poète fut de trouver son miroir dans la philosophie. Tout en affectant de s'ennuyer à la lecture de Platon, inévitablement en traduction — l'ennui étant l'une de ses vocations tactiques —, c'est à la lumière explicite de leur précédent platonicien que Valéry façonna ses dialogues philosophiques.

La philosophie des mathématiques telle que la pratiquait Poincaré l'attira. Les paradoxes de Zénon le fascinèrent. Descartes fut une présence constante, dans le style comme en esprit. Chez Bergson, il trouva une confirmation aussi bien que des raisons de dissension. Mais c'est chez Nietzsche que Valéry repéra cette symbiose du lyrique et de l'argumentatif que lui-même visait. *Monsieur Teste* est une fable épistémologique, une parabole de l'ontologie qui, assurait Gide, est sans équivalent dans la littérature universelle. Une allégorie concise de l'absolu dont l'idiome ascétique cherche à nettoyer le langage des exigences débridées de la contingence, des déchets et vulgarités de l'empirique (ce que Husserl aurait sans doute appelé la *Lebenswelt*, le « monde vécu »). Monsieur Teste essaie de « penser la pensée ». Comme chez Fichte, mais sans trace de contact direct, la pensée seule valide la conscience de soi. S'il est, dans les économies des méditations de Teste une proximité avec le nihilisme, il s'agit d'un nihilisme animé par la situation des mathématiques et de la physique au tournant du siècle. L'axiomatique était en crise. Libéré de l'évident et du pragmatique, l'esprit est libre d'engendrer un jeu sans limite de théories et d'hypothèses cognitives dont les géométries non euclidiennes et la physique de la relativité sont de magnifiques illustrations contre-intuitives. Valéry trouva cela chez Descartes.

Pour le premier Valéry, la capacité de transmuier l'intellect pur en forme esthétique est démontrée par ce qu'il appela la « méthode » de Léonard de Vinci (le Valéry de la maturité attachera ce potentiel métamorphique à Goethe). C'est cette quête même d'une symbiose dans laquelle les puretés mathématiques et les formes d'exécution sont enfin fusionnées qui occasionne l'incomplétude, l'autodestruction d'un certain nombre d'œuvres et de projets capitaux de Léonard. Le *Léonard de Vinci* de Valéry illustre l'affirmation de Poincaré, suivant laquelle l'invention est découverte. Les lignes de force, telles qu'elles sont exposées dans les équations de Maxwell, aiguïsent les perceptions spatiales de l'artiste. Témoin les géométries vivantes de Piero della Francesca, de la « Cène » de Léonard. Mais aussi du cubisme dont Valéry est un témoin circonspect. L'architecture déploie à son tour des analogies en profondeur avec la musique, comme toutes deux en ont avec les mathématiques. De cette congruence et de ce « point de fuite » sur l'horizon du sens, est née une beauté platonicienne.

Valéry chérissait la contrainte. « Ce qu'il y a de plus beau est nécessairement tyrannique... » Quand les rédacteurs en chef d'un magazine sur papier glacé consacré à l'architecture passèrent commande à Valéry, ils insistèrent pour que son texte, dans sa luxueuse typographie, comptât exactement 115 800 caractères ! *Eupalinos ou l'Architecte* (1921) incarne cette dualité antithétique que Valéry hérita de Mallarmé : celle d'une commande de hasard et d'une nécessité stricte et contractuelle, de l'aléa et de l'impératif absolu et absurde d'un nombre de signes précis.

Séjournant dans les enfers, Socrate et ses interlocuteurs sont libérés de la servitude du corps, mais se rappellent douloureusement leur passé sensuel. La question débattue est celle des relations entre la compréhension et la création, entre la conception imaginative et la réalisation effective. C'est d'abord et surtout l'architecture qui conjoint la totalité conceptuelle et le détail construit, la forme stable et le mouvement intériorisé. Elle emplit nos âmes de l'expérience totale des facultés humaines. Dans l'édifice, le projet intérieur de l'architecte acquiert « clarté et distinction », les deux critères de la vérité cartésienne. De manière presque paradoxale, l'inspiration est *voulue*. Ce principe antiromantique, fondé sur l'« exercice » discipliné, encore un mot-clé, est canonique pour Valéry. Plus que toute autre réalisation esthétique, cependant, l'architecture peut communiquer l'immédiateté de la présence divine. Ici, Valéry anticipe la lecture heideggérienne tardive du temple grec comme expression de la transcendance qui informe l'existence. Au-dessus du langage poétique, affirme Socrate, se trouve le langage de l'Intelligence même, « impénétrable qui tout pénètre ». Dans son essence idéale, ce langage est celui de la géométrie, ainsi que le décréta Platon en fondant son Académie. En dernière analyse, les méditations philosophiques et les conjectures piégées jusque dans les formes de discours les plus austères et épurées sont « niables ». Elles se prêtent au démenti ou à la falsification. Seule acquiert une validité l'incarnation de la vision intellectuelle dans les bâtiments d'Eupalinos. « Connaître le monde, c'est le construire », comme le Demiurge, le maître-bâtitteur du *Timée*. La vanité de son entreprise dialectique hante le Socrate de Valéry.

L'Âme et la danse est saturé jusqu'à la préciosité de références à Mallarmé et à Debussy. Les transports de la danse en viennent à posséder les partenaires du dialogue comme ils possédaient Zarathoustra. Ils engendrent une perception dynamique du temps. « L'instant engendre la forme, et la forme fait voir l'instant. » La danse, affirme Socrate, articule les apparitions successives et métamorphiques du flux universel. Mais elle le fait de façon strictement ordonnée, quasi algébrique (dans la chorégraphie). Mallarmé parlait des « équations sommaires de toute fantaisie ». En toile de fond, se profile le *topos* antique de la danse des corps célestes. C'est encore elle qui est à l'origine du bienheureux mouvement du ballet dans le *Paradis* de Dante et dans les peintures murales de Matisse. En définitive, reconnaît Valéry, le corps humain refait valoir ses limites mortelles, sa gravité invalidante. Mais la pulsation du mouvement signifiant continue de battre en nous.

Composé dans la sombre année 1943, le bref *Dialogue de l'arbre* est au cœur de notre thème. Il renvoie à un précédent latin : Valéry traduisait les *Bucoliques* de Virgile. Le thème en est la croissance organique, le déploiement de l'intérieur des agents naturels et de la pensée humaine. Composé en prose, *L'Arbre* reflète le commerce de toujours de Valéry avec Gide. C'est une « danse d'idées » qui explore une fois encore le paradoxe de la spontanéité formelle calculée, de l'organique au sein de l'organisé, que Valéry avait trouvé dans les ballades de Poe comme dans son traité, *Eurêka*. Le dialogue crée au même titre qu'éros, lequel est lui-même un phénomène de dialogue. Nos coups de sonde binaires ou dialectiques oscillent entre une poussée vers l'absolu et le constat, porté à l'auto-ironie, que cet élan n'est que vanité et finira dans le renoncement. Mais les mots continuent de vibrer magiquement comme s'ils étaient dans l'âme de l'orateur, dans les chambres d'écho où intellect et imagination se rejoignent. L'essai de Valéry sur Bossuet cristallise cette conviction : « La structure de l'expression a une sorte de réalité tandis que le sens ou l'idée n'est qu'une ombre. » Dans les formes, qu'elles soient verbales ou matérielles, il y a « la vigueur et l'élégance des *actes* ; et ils ne trouvent dans les pensées que l'instabilité des événements ». Quand l'enceinte sacrée est désertée, « l'arche demeure ». La philosophie dure en vertu de sa performance stylistique.

Valéry eut la chance de trouver son lecteur d'élection en la personne d'Alain — moraliste, spécialiste des arts et de la littérature, commentateur de Platon, de Hegel et de Comte, maître à penser de plusieurs générations. Alain accompagna les poèmes de Valéry telle une ombre lumineuse. Ses lectures nous conduisent directement dans l'atelier où herméneutique philosophique et intuition expérimentent les immédiatetés de la poésie, où toutes deux deviennent métaphores comme le sont peut-être les « relations du corps et de l'âme ».

Alain lit ligne à ligne. Après quoi, répond Valéry, le poème demeure inaltéré mais à même de prendre une signification nouvelle. « Paul Valéry est notre Lucrèce. » D'instinct, son art résiste à l'immobilité suspecte de la cognition. Dans une pièce lyrique comme « La dormeuse », « la forme dévore la pensée ». Dans « Palme », le chant est toujours chant : « l'idée doit concorder avec le mouvement » du vers, « et cette coïncidence miraculeuse suppose un secret travail » ; « Ébauche d'un serpent », un des sommets de Valéry, soulève la possibilité que la pensée humaine soit une « erreur » dans l'univers. Cette « poésie philosophique » qui « vient de Mallarmé » a « gardé la marque théologique ». Parce que la pensée n'est « qu'une mort anticipée », le serpent, Descartes le savait, « ne pense point ». La marque du grand poète, c'est que ses pensées contiennent le conflit entre existence et essence, elle-même abstraction sans vie. S'il est dans « Le cimetière marin » une idée élémentaire, c'est que « l'idée est jeune, comme d'un Ionien ». Elle est du matin, avant que la perception ne se sépare du chant. Dans ce poème et d'autres apparentés, Valéry nous enseigne qu'au départ « nos pensées sont des flèches », ces « flèches ailées » des Présocratiques.

Est-il un poème plus accompli que *La Jeune Parque*, une qualité redoublée par le mystérieux miracle de la traduction de Paul Celan ? Le commentaire d'Alain (1953) est profond. Suivant le mot de Valéry, « la Jeune Parque, un jour, trouva son Philosophe ». Que serait l'homme privé de mystère ? Le sot lui-même est paré des énigmes de la mort. Si *La Jeune Parque* est obscure, l'obscurité « vient de ce qu'on s'arrête au lieu d'aller », car « la clef des pensées est toujours dans les ondes fluides ». Dans le texte de Valéry, Alain entend l'éternité du soi dans la vie éphémère : « J'ai appris ce grand mystère dans les métaphysiciens allemands » (Alain est un commentateur passionné de Kant). Là encore, Valéry répond : « La raison veut que le poète préfère la rime à la raison. » « L'idée entre par cette porte heureuse », commente Alain. Et tous deux conviennent que seule la poésie peut réaliser l'*a priori* de la philosophie en réalisant des formes qui circonscrivent la connaissance avant qu'il y ait savoir. Dans *La Jeune Parque*, la source de la forme, incomparablement proche, est le silence.

Les échanges concentrés entre Valéry qui « ne se pardonne pas de n'avoir pas été philosophe » (Cioran) et Alain qui a fort bien pu ne pas se pardonner de n'avoir pas été un grand romancier, comme son cher Balzac, sont eux-mêmes les éléments d'un dialogue cardinal. Sténographie et magnétophone ont partiellement rendu à la philosophie moderne les spontanéités *viva voce* et l'ouverture au questionnement que prônait Platon. Une bonne part de l'enseignement de Wittgenstein survit sous forme de notes prises par des auditeurs ou de conversations rapportées par des élèves ou des intimes. Sur les rives de la Cam comme sur celles de l'Ilissos. Même un forger de mots aussi montagneux que Heidegger expose ses vues mûrement réfléchies sur le langage dans un dialogue avec un visiteur japonais.

La teneur contre-autoritaire et antisystématique de l'enseignement philosophique au XX^e siècle rend à l'oralité un peu de son ancien rôle. Un séminaire de Léo Strauss ou d'Alexandre Kojève stimule, pousse à l'innovation. Les disciples divergent de manière féconde sur les dits et les intentions du maître. Il y a déjà quelque chose de poussiéreux et d'autodestructeur dans les gros volumes magistraux de Jaspers sur la vérité ou de Sartre sur l'imagination, dans ces traités en forme de monologues. « Le Songe est savoir », enseignait Valéry dans « Le Cimetière marin », et les rêves ont tendance à être brefs.

Philosophes, historiens des sciences et des mathématiques, spécialistes d'histoire sociale étudiant la genèse de la culture occidentale moderne, tous lisent Descartes. Les zélés le font en latin, qui apparaît si souvent comme sa première langue. Husserl qualifia ses méditations de « cartésiennes ». Mais la singularité de l'affaire est ailleurs.

L'immense majorité des Françaises et des Français n'ont guère lu ces écrits exigeants. Tout au plus, et dès l'enfance, retiennent-ils cette simple définition du moi, le *cogito*, qui est peut-être bien la plus célèbre de toute la philosophie. La conscience française tant publique que privée, l'image que la France cultive et projette d'elle-même, ses prétentions à la rationalité prééminente, à la logique et au prestige intellectuel sont néanmoins « cartésiennes » de bout en bout. À gauche comme à droite, du côté des radicaux comme des conservateurs, on a claironné le schibboleth « la France c'est Descartes » ou « notre père Descartes ». Croyants thomistes et positivistes agnostiques s'approprient la méthode et les réflexions de Descartes. Le nom de cet homme très discret et secret, qui choisit de vivre et de produire une bonne partie de son œuvre en Hollande et qui mourut en Suède, a été donné à des rues, des places et des écoles. « Je suis français, ergo cartésien », devaient proclamer des dirigeants communistes en 1945 — comme les acolytes de Vichy quelques mois auparavant. Aucune autre nation n'a fait d'un métaphysicien-algébriste son totem.

Les commentaires savants, les élucidations et les controverses abondent sur chaque aspect des œuvres de Descartes. Lui-même sollicitait les objections pour les intégrer aux versions successives de ses traités. Quel classique de la philosophie a bénéficié d'une lecture plus serrée que le *Discours de la méthode* dans l'explication ligne à ligne qu'en a donné Étienne Gilson ? Peut-on souhaiter recension plus attentive que l'édition des *Meditationes de prima philosophia* réalisée par Ferdinand Alquié ? Mais l'attrait de Descartes, son rayonnement vont bien au-delà de l'examen technique, historique ou polémique. Il est une incessante occasion de brio littéraire et de créativité chez les autres. J'en citerai deux exemples, parmi une multitude.

Incomplète, remontant à l'été 1914, aux derniers jours de la vie de Charles Péguy, la *Note conjointe sur M. Descartes* ne correspond pas, de manière caractéristique, à ce que le titre annonce. Certes, elle salue le philosophe, son « audace aussi belle et aussi noblement et modestement cavalière ». Le propos sinueux porte cependant sur Corneille et Bergson et voulait illustrer la conviction de Péguy que les grandes philosophies sont des moissons qui plongent des racines profondes dans la terre nationale. C'est la *Note sur Bergson* de peu antérieure — les « notes » de Péguy sont monumentales — qui se concentre sur le *Discours*. Fondamentale est la « dénonciation du désordre » cartésienne, la perception de la logique et de la condition humaine comme « ordre » divinement assuré. Il est des lacunes, des discontinuités dans l'exposé de Descartes. Mais une « grande philosophie n'est pas celle qui n'est jamais battue » : « C'est celle qui a des citadelles. » Lui-même prodigieux marcheur et fier conscrit, Péguy s'arrête sur le tour militaire de la vie et de la prose de Descartes. Sa philosophie était « sans peur ». Le « voyage cartésien réel est un aller, puis un retour et aller ». Dans un premier temps, le *Discours* progresse pas à pas, comme dans la formation. Puis, dans la 4^e Partie, se produit le « bond le plus prodigieux qu'il y ait peut-être dans l'histoire des métaphysiques » (l'alignement de la pensée valide sur les réassurances divines). Le génie de la pensée cartésienne est d'avoir pris la forme d'une action « délibérée ». Ainsi, déclare Péguy, les premiers mots du *Discours* ont été le « point d'origine d'un

immense ébranlement, d'une onde, d'une immense vague circulaire dans l'océan de la pensée ».

Non moins que Valéry qui en août 1894 écrivait à Gide que *Le Discours de la Méthode*, « c'est bien le roman moderne, comme il pourrait être fait », Alain chérissait Descartes. Cet « éducateur de la Troisième République », maître des maîtres, dont Simone Weil parmi les plus ardentes, revint inlassablement vers Descartes. Et ce, en homme dont le but professé est la « bonne conduite de la raison », où le mot « conduite » est riche de toutes sortes d'implications pour le comportement moral et civique. Penser droit, c'est se conduire de manière responsable. « Nul n'a pensé plus près de soi », enseignait Alain. Nul, jamais, n'a mieux réussi à repérer le battement du tangible, l'irrécusable présence du monde au sein de l'abstraction (ce sera le point de départ de Husserl). En même temps, au fond, le *Discours* est le « poème de la foi ». Aucun texte n'est plus adulte, même s'il y a « toujours un mouvement d'enfance » à la source de la découverte et de l'effroi. C'est précisément ce « mouvement d'enfance » qui nourrit l'étonnement de René Descartes devant l'évidence irrésistible mais mystérieuse du monde créé, les certitudes des mathématiques qui poussent en avant. Comme Aristote, mais avec une plus grande humilité, une vertu que prisait Alain, l'auteur du *Discours* et des *Méditations* est perpétuellement ébahi. Alain le savait : chaque fois que la prose et la sensibilité françaises modernes trouvent leur cadence naturelle, le précédent cartésien n'est pas loin.

Pourtant, pour ce qui est de la philosophie et des théories scientifiques, on peut dire que la première langue de Descartes fut bien le latin. Le discours est une exception, à l'adresse du profane. Mais là aussi on est souvent en présence d'une traduction intériorisée sur le latin de Cicéron et de Tacite. L'anatomie et l'innervation de son idiome souple, en apparence prosaïque, sont celles de la nomination et de la syntaxe latines (Milton et Hobbes en sont des exemples analogues). Les dilemmes du transfert sont exactement ceux que cite Heidegger quand il postule l'intraduisibilité de la terminologie philosophique grecque et les distorsions durables liées à des traductions erronées ou approximatives. *Cogito ergo sum* est tout à la fois plus concis et absolu que sa proverbiale version française. Tout comme *ego cogito, ergo sum, sive existo*, dont « Donc moi, qui pense, j'existe » ne donne qu'un reflet imparfait. « Esprit » est aussi éloigné d'*ingenium* que les deux mots le sont du *Geist* hégélien. Il englobe mémoire et imagination, ce qui n'est pas le cas de « raison ». « Formes » et « natures » sont des importations des versions latines d'un Aristote à la mode médiévale. La décision de Descartes de composer et de publier le *Discours* en français fait écho à l'adoption de la langue vulgaire par Dante pour la *Comédie* ou encore par Galilée dans ses *Dialogues* que Descartes avait annotés. « Et si j'écris en français, qui est la langue de mon pays, plutôt qu'en latin [...] c'est à cause que j'espère que ceux qui ne se servent que de leur raison naturelle toute pure jugeront mieux de mes opinions que ceux qui ne croient qu'aux livres anciens. » Pour le *Discours*, Descartes est, après Cicéron et les moralistes romains, le premier philosophe à viser le grand public lettré, à vouloir l'éduquer, le former à son œuvre. Se réclamant d'Épicure, il inclura les femmes.

Envers la littérature, sa propre position est ambivalente. Virgile, Horace, les *Fastes* d'Ovide, les discours de Cicéron et les tragédies de Sénèque sont partie intégrante de Descartes. Dans sa jeunesse, confesse-t-il, il était « amoureux de la poésie » (*non parvo Poëseos amore incendebat*). Dans la nuit de la révélation ontologique, celle du 10 au 11 novembre 1619, le volume qui lui est offert dans l'un de ses trois rêves épiphoniques est un *Corpus poetarum*. Il comprend un poème du Gallo-romain Ausone, dont le vers *Quod vitae sectabor iter ?* (« Sur quel chemin engagerai-je ma vie ? ») indiquera à Descartes le voyage et la destination de sa vie. Le précédent de Lucrèce est indubitable dans l'atomisme et le concept de chaos tels qu'ils sont exposés dans le *Discours*. À l'article de la mort, on l'a vu, Socrate se tourne vers Ésope et chante. Le poème de Hegel à Hölderlin est magistral. Jusqu'à la fin, Heidegger écrit des vers. À l'approche de la fin, dans la ville glaciale de Stockholm, Descartes compose des poèmes lyriques pour un « divertissement » à la cour de la reine Christine. Au total, cependant, Descartes souligne les

différences entre poétique et philosophie, entre l'inspiration qui nourrit les arts et la méthodologie calculable des sciences. La fiction est le chant des Sirènes, l'antithèse des vérités rationnelles. Exactement comme Freud, Descartes assigne l'invention poétique aux rêves diurnes et à l'enfance des hommes. Elle ne saurait égaler, encore moins surpasser, la pure beauté d'Euclide et de la géométrie algébrique telle que Descartes lui-même la concevait.

Cela rend d'autant plus remarquable l'ampleur de ses arts littéraires, sa vraie grandeur d'écrivain. Anticipant Proust, il est un virtuose du subjonctif et du plus-que-parfait. Les sérénités toutes en finesse de Montaigne, surtout dans l'*Apologie*, ont fort bien pu l'instruire, mais la voix est entièrement sienne. Comme le sont le *ralentando* tactique quand le raisonnement se fait noueux, l'appel aux objections, les animadversions qui font s'enrouler la proposition sur elle-même tandis que la basse obstinée de la démonstration progresse régulièrement. Le *Discours* et les *Méditations* appartiennent tous deux à cet arc d'autobiographie intellectuelle et spirituelle qui va de saint Augustin à Rousseau et Freud. Ce ne sont pas des traités à la manière de Spinoza ou de Kant. Le moi cartésien qui se scrute est rendu immanent sous couvert d'une urbanité réticente. Comme chez Proust, le mot de passe est « recherche ». Témoin la *conversazione* incomplète des alentours de 1647 sur *La Recherche de la vérité*. Il y a toujours le recours, révolutionnaire dans la philosophie systématique, à la première personne du singulier, à la genèse de toutes les vérités vérifiables dans le moi discipliné. L'existential précède le cognitif. C'est à son tour de l'évidence du moi, en donnant à ce mot tout son poids, que sourdent l'indubitabilité de l'existence de Dieu et le pari phénoménologique sur sa bienveillante garantie de l'intelligibilité du monde. La liberté humaine et le concept autrement inexplicable d'infini sont les récompenses de cette certification.

Observez les ironies habiles, la cadence, littéralement « la chute » du passage suivant :

Je comparais les écrits des anciens païens qui traitent des mœurs, à des palais fort superbes et fort magnifiques qui n'étaient bâtis que sur du sable et sur de la boue : ils élèvent fort haut les vertus, et les font paraître estimables par-dessus toutes les choses qui sont au monde ; mais ils n'enseignent pas assez à les connaître, et souvent ce qu'ils apprennent d'un si beau nom n'est qu'une insensibilité, ou un orgueil, ou un désespoir, ou un parricide.

La chute de l'« insensibilité », presque un modernisme, à un « parricide » inattendu et troublant, peut-être dirigé contre certaines inhumanités stoïciennes, est un coup stylistique. Ou arrêtons-nous sur le mouvement qui inspire Husserl :

Examinant avec attention ce que j'étais, et voyant que je pouvais feindre que je n'avais aucun corps, et qu'il n'y avait aucun monde ni aucun lieu où je fusse ; mais que je ne pouvais pas feindre pour cela que je n'étais point ; et qu'au contraire de cela même que je pensais à douter de la vérité des autres choses, il suivait très évidemment et très certainement que j'étais...

« Feindre » (*fingere*) est amené à produire sa propre réfutation. La totalité scandaleuse du doute, l'abolition du corps humain et du monde qu'il n'habite plus — expérience de pensée dont l'extrémité surréaliste confine à la folie — est délibérément masquée par l'élégance de la grammaire de Descartes (« où je fusse... »). Elle est aussitôt atténuée par l'appel renouvelé à la fiction, au « feindre ». Notez aussi la vérification nuancée qui progresse du « évidemment » au « certainement ».

Le sommeil et les rêves préoccupent Descartes. Ils compliquent des discriminations cruciales entre

raisonnement et imagination : « Et pour ce que nos raisonnements ne sont jamais si évidents ni si entiers, pendant le sommeil que pendant la veille, bien que quelquefois nos imaginations soient alors autant ou plus vives et expresses... » « Vivacité », avec la vitesse que le mot connote, conduit directement à « expresses », un mot complexe qui conjoint la clarté et la rapidité. Ces bonheurs, de la part d'un homme qui « n'a jamais eu l'humeur portée à faire des livres », dont les procrastinations et le recours à l'anonymat suggèrent parfois ceux de l'*Éducation de Henry Adams*.

Le Baroque se délecte des illusions : optiques, scéniques, psychiques, sans oublier le trompe-l'œil arcadien ou macabre. D'où *L'Illusion comique*, le chef-d'œuvre de Corneille, *La Vie est un songe* de Calderón, les méprises qui structurent *La Mégère apprivoisée* ou activent le *Songe d'une nuit d'été*. D'où aussi l'obsession iconographique de Narcisse.

L'artifice de Descartes est parmi les plus saisissants. Dans sa *Meditatio prima*, il convoque un *Genium aliquem malignum, eundemque summe potentem & callidum*, un « grand trompeur » qui possède le pouvoir suprême de rendre illusoire la totalité des perceptions rigoureusement déduites de Descartes. Capable de transformer en fantasmes mensongers ce que nous avons pris pour la réalité et son ordre rationnel. Le ton de Descartes reste posé ; mais la tension épistémologique et spirituelle est tangible. Ce « mauvais génie » pourrait venir de Gogol ou de Poe. L'erreur représente le mal. La menace d'irrationalité cosmique plane sur le privilège durement acquis du *cogito*. L'exorcisme s'accomplit dans la *Meditatio Secunda*. Céder au « plus puissant des trompeurs » serait succomber, comme dit Henri Gouhier, au « mythe méthodiquement pessimiste d'un tout-puissant qui se moque du monde et dont l'ironie désespère la pensée », à une gnose plus blafarde que celle de Kafka. La réfutation réside dans l'axiome suivant lequel la perfection de Dieu ne saurait ménager une place à la tromperie : « Dieu n'est point trompeur. » La divinité de Descartes ne veut ni tromper ni affoler l'intelligence humaine quand bien même elle le pourrait. Il a créé et rendu intelligibles des vérités éternelles dont les théorèmes et les preuves en mathématiques sont exemplaires (Dieu pourrait-il les changer ? la question est controversée).

Les critiques contemporains, déjà, notèrent la circularité du raisonnement cartésien, une circularité analogue à celle de la fameuse « preuve » de l'existence de Dieu de saint Anselme. En dernière instance, l'invocation cartésienne de la certitude est un impératif moral plutôt qu'une démonstration cognitive. Interprétant l'erreur et l'illusion comme des imperfections dont le Tout-puissant est préservé, le modèle cartésien assimile la vérité à la bonté. Les précédents sont augustinien et thomiste. Le coût en est une stase marmoréenne dans l'image de Dieu qui en résulte. La menace d'un illusionniste malveillant n'a pas été non plus totalement réfutée. Le « démon de la perversité » de Poe est tapi dans l'ombre. Le mélodrame métaphysique y est, comme dans les doutes torturés d'Hamlet quant à la véracité ou à la tromperie infernale du Spectre. Il est une touche de supplication dans la *Meditatio sexta : Ex eo enim quod Deus non sit fallax, sequitur omnino in talibus me non falli*. « Car de ce que Dieu n'est point trompeur, il suit nécessairement que je ne suis point en cela trompé. » Le propos est toujours celui d'une première personne, du moi dans « l'histoire de son esprit » — pour reprendre un titre envisagé par Descartes. L'Odyssée intérieure sur des mers encore inexplorées annonce celles de Hegel et de Schelling. Les forces littéraires de Descartes donnent donc au drame de la raison sa fragilité, avec un courant récurrent d'*Angst* psychologique.

Peut-être seul un poète éminemment attentif peut-il ressaisir cette condition. Dans *Vom Schnee* de Durs Grünbein (2003), sous-titré « Descartes en Allemagne », la voix d'un métaphysicien et ses rêves enflamment l'imagination d'un grand poète. Un cycle de quarante-deux poèmes retrouve René Descartes, l'encercle dans la cabane où il forgea ses démonstrations et les preuves logiques du statut substantif du moi. Le paysage est celui d'une neige à perte de vue que l'on perçoit, pour ainsi dire, dans la trigonométrie cartésienne. Un froid de canard assiège le fameux poète auprès des lueurs incertaines

duquel Descartes méditait, somnolait et rêvait. La soldatesque en maraude, les loups affamés et la misère noire des villageois tourmentés menacent constamment la solitude, la paix que le philosophe juge indispensable à sa quête. Gillot, son valet à la Sancho Pança, couche avec une fille du pays. Rapprochant ainsi le monde à l'excès. Mais les diabolins les plus insidieux s'insinuent de l'intérieur. Descartes souffre d'accès de malaise, de troubles fébriles. Son corps que seul fortifie le bastion de longues heures au lit est tout à la fois garant de son identité contestée et ennemi naturel de l'intellection pure, aiguisée comme la glace. La neige s'infiltré dans chaque fissure de l'algèbre et de la physique cartésiennes :

Er modelliert, wohin er fällt.

*Er rundet auf und ab und übersetzt in schöne Kurven,
wofür Physik dann, schwalbenflink, die Formel findet.
Monsieur, bedenkt, was Euch entgeht, verliert Ihr Zeit.
Für Euch hat es, für Euch, die ganze Nacht geschneit.*

Où elle tombe, elle modèle.

Elle arrondit de haut en bas et traduit en belles courbes,
Dont l'agile physique trouve a volo la formule.
Monsieur, gare à ce qui vous échappe, au temps perdu.
Pour vous, pour vous, il a neigé toute la nuit.

« Je ne suis que *Geist*. » L'auteur du *Discours* ne peut substantifier son *ego* qu'en écrivant. Il est une marmotte dans un terrier de papier. Avec une pénétration magistrale, Grünbein rend les incertitudes spectrales comme les éclairs de révélation dans les rêves enneigés de Descartes. Un rêve peut-il se rêver ? Le philosophe rappelle le coup de tonnerre de la révélation du *cogito* :

*Ich war erlöst. Ich war ein neuer Mensch. Erst jetzt
War ich mir sicher : Ja, René — du bist, du bist.*

J'étais délivré. J'étais un homme nouveau. Maintenant,
Seulement, j'en étais sûr : Oui, René, tu es, tu es.

Dans ce « René », nous devons entendre l'épiphanie de la « renaissance ». Mais ce constat lumineux se termine dans le crépuscule : « Suis-je moi ? » ou ce *hoc corpus meum* (l'écho sacramentel est incontournable) n'est-il qu'un fantasme, l'ombre moqueuse dans un rêve ? Hors de la cabane, de surcroît, comme pour tourner en dérision le grand navigateur d'idées, guerre, justice et misère règnent. Un conte d'hiver profondément allemand. Mais un « motif » (*inscape*) poétique de la pensée qui n'a d'égale que le Monsieur Teste de Valéry ou le personnage d'Adrien Sixte dans *Le Disciple* de Paul Bourget.

*

Considérer Hegel comme un *écrivain* confine à la lèse-majesté. Est-il un grand philosophe apparemment moins stylé, plus hostile au « langage pétillant » — *geistreiche Sprache* — et à l'élégance — tel qu'il la trouva chez les « Philosophes » français ? Des amis corrigèrent la syntaxe sinieuse de

Hegel, si souvent dérivée de leçons opaques, laborieusement prononcées, abondant en néologismes rébarbatifs et en locutions souabes. Dès avant un bref contact personnel en 1822, le jeune Heine fut le premier d'une multitude à parodier la langue de plomb du maître. Mais l'essentiel n'est pas dans le fini littéraire et rhétorique, ou dans la suavité accueillante, sans parler de l'inspiration poétique.

L'envoûtement de Hegel tient au volume et à la distinction du commentaire, que seul surpasse celui de Platon. Ne serait-ce que par le marxisme, son impact sur la philosophie, la théorie politique et la pensée sociale a été mondial. Pourtant, de l'époque des contemporains de Hegel jusqu'à nos jours, la réponse, hostile comme chez Goethe, positive chez Lukács ou Kojève, a abordé le problème de l'intelligibilité. La *Phénoménologie*, ce que dit Hegel sur la logique doit-il se comprendre en quelque sens normal du mot ? Cherche-t-il vraiment à communiquer la substance même de ses doctrines ? Le cas de la prose de Heidegger, si complexement antihégélienne, a tout à la fois légitimé et obscurci la question. Le thème de l'opacité voulue — Mallarmé et les surréalistes lurent Hegel — est pertinent. L'intelligibilité est-elle une catégorie délibérément retenue de la théorie hégélienne, une potentialité suspendue, comme le verbe dans la syntaxe allemande, une promesse ouverte dont le lecteur ne saurait avoir qu'une intuition ? Si cette éventualité exaspérait Bertrand Russell, elle a bien pu inspirer Husserl. Qui plus est, le « complexe Hegel » concourt-il à initier les inaccessibilités caractéristiques du modernisme ? La difficulté de la *Phénoménologie* et de l'*Encyclopédie* prépare-t-elle celle de Mallarmé, de Joyce ou de Paul Celan, la déviation du langage de l'axe du sens immédiat ou paraphrasable que nous trouvons chez Lacan ou Derrida (lui-même annotateur de Hegel) ? Devons-nous lire Hegel comme nous essayons de lire *Finnegans Wake*, par exemple, ou *Schneepart (Partie de neige)* de Celan ? Hegel n'en était pas moins profondément pédagogue, aspirant non seulement à une influence philosophique académique, mais aussi à un rôle magistral dans les affaires publiques et politiques. Est-il possible de concilier l'hermétique et le didactique ?

La « Note sur la langue et la terminologie hégéliennes » d'Alexandre Koyré date de 1931. Elle marque une renaissance intense des études hégéliennes à la lumière de l'idéologie soviétique et de l'aggravation de la crise sociale dans l'Occident capitaliste (la fameuse « fin de l'histoire » de Hegel). Koyré demande si nous avons besoin d'un *Hegel-Lexikon* sur le modèle des glossaires disponibles pour Platon et Aristote ? Que faire de l'insistance de Hegel sur la concrétude, quand il n'est de langue plus abstraite ? Nous sommes appelés, constate Koyré, à apprendre à penser différemment, comme le physicien dans la sphère contre-intuitive de la relativité ou de l'indétermination. À l'occasion renforcé par le jargon provincial, le style de Hegel vise à inhiber les facilités usées du langage parlé. Hegel entend porter à la conscience claire l'histoire intérieure des termes philosophiques et psychologiques, un processus d'anatomie génétique qui est celui de la raison « aux travaux forcés ». Ainsi, l'autoconstruction de la conscience humaine, la réalisation du *Geist* se produit au moyen de processus linguistiques comme l'acte adamique de nomination auquel Hegel renvoie précisément. La nomination réveille l'esprit de la dérive anarchique des rêves et des fables (cf. le *Cratyle* de Platon). L'histoire du langage, sa vie sont en même temps l'histoire et la vie de l'esprit humain. Ou comme le dit Hegel lui-même, le langage est « l'invisibilité visible de l'esprit », même si Derrida s'inquiète de savoir si *spirit* ou « esprit » rend bien *Geist*.

Si la nomination et l'articulation intelligible valident le moi et la conscience ouverte à la rationalité, elles peuvent cependant aussi les obscurcir et les disperser. Dans la formule saisissante de Hegel, « nous nous entendons être ». Cet incessant processus d'audition ontologique dépend entièrement du langage. Si imparfaite soit-elle, la communication aux autres rend à lui-même le moi entendu. Ce mouvement réciproque est dialectique au sens le plus profond. La langue allemande possède une capacité singulière d'aller et venir de manière réversible entre sujet et prédicat. Elle peut rendre la circularité féconde (une

manœuvre clé de Heidegger). Jouant sur les contiguïtés et les différences entre *bekannt* et *erkannt*, le « connu » et le « reconnu », Hegel nous rappelle que le savoir n'est pas nécessairement reconnaissance ou cognition. D'où la nécessité d'une nouvelle terminologie, une nécessité rehaussée par les révolutions sociales, politiques et idéologiques au milieu desquelles Hegel compose ses œuvres. D'où les néologismes ou usages idiolectiques que fait Hegel de mots aussi séminaux que le fameux et polysémique *Aufheben* (« relever » ?), *Meinung*, avec le *Mein* qui y est implicitement sous-entendu. D'où l'activation de la dynamique latente dans *Er-innerung*, *Ein-bildung*, *Ver-mittelung* ou *Ein-fluss*, des noms dont l'usage courant et négligent avait oublié ou desséché le « mouvement verbal ». Derrida plonge allègrement dans ce tourbillon hégélien. L'ouverture des mots rend réel et fluide ce qui, par paresse, avait semblé éternel et figé dans le conceptuel — héritage platonicien. Dans l'allemand luthérien — Hegel parle d'être « le Luther de la philosophie » —, les énergies du commencement doivent être rendues au présent, mais sans être archaïsées pour autant. L'instabilité, la nouveauté résistante du style philosophique reflètent, représentent le caractère perturbé, délogé, de l'être dans la crise (« histoire »), qui est l'intuition durable de Hegel.

Alexandre Kojève se reporta à l'indispensable analyse de Koyré. Ses propres leçons sur la *Phénoménologie*, explication de texte ligne à ligne, parfois mot à mot, s'étendirent de 1933 à 1939. L'impact de ce séminaire sur la vie intellectuelle en France et au-delà demeure inégalé. Il alla bien au-delà de la communauté des mandarins. Dans le public captivé de Kojève se trouvaient des anthropologues, des politologues, des sociologues, des historiens et des métaphysiciens. Mais aussi des écrivains, dont Breton, un surréaliste à temps partiel en la personne de Queneau (qui devait éditer les notes de Kojève) et Anouilh, dont l'*Antigone* est un rejeton quasiment direct. L'usage que Kojève fit de Hegel nourrit chez Sartre le rêve d'être à la fois Spinoza et Stendhal. Le séminaire inspira Raymond Aron et fut la source de la phénoménologie française telle qu'elle se développe avec Maurice Merleau-Ponty. Kojève échangea des vues sur Hegel avec Leo Strauss, préparant ainsi certains aspects du néoconservatisme américain. Ce stimulant prodigue, avec son rôle en littérature, vient de ce que les tensions politiques et la catastrophe imminente de ces années condamnées forment la structure profonde, le sous-texte, des exigeantes abstractions de Kojève.

En littérature comme en philosophie, les intensités du commentaire peuvent devenir des « actes artistiques » et acquérir une autonomie. Jusque sur la page imprimée, la voix de Kojève exerce son autorité hypnotique, même s'il souligne que toute interprétation de Hegel n'est qu'une « possibilité », que chaque proposition expresse, y compris la sienne, est provisoire, dans un mouvement inachevé (cf. les lectures de Shakespeare in William Empson, *The Structure of Complex Words*). Les affirmations de Hegel se nient (« se relèvent ») l'une l'autre à mesure que le raisonnement se déploie en spirale. Dire, suivant l'intuition de Parménide, c'est dire ce qui n'est pas. La négation est le garant axiomatique de la liberté. D'où l'impératif positif de la mort : « Il faut mourir en homme pour être un homme. » Malraux et Sartre développeront ce thème. L'abolition de soi et la rénovation sont concomitantes. Les œuvres « autodétruites » de Tinguely s'effondrent dans la lumière du sens. Parce qu'homme et femme sont foncièrement inquiétude, *Un-ruhe*, *dis-quiet*, leur langage et celui de Hegel doivent articuler l'instabilité. Voyez la *Promenade au phare* de Virginia Woolf. Nombre des affirmations cruciales de Hegel sont équivoques, « vacillantes ». Elles résistent à une saisie immédiate ou normative. La mutité des animaux demeure en nous à l'état de vestige. Nous atteignons notre humanité incertaine à travers les actes de langage, nés de notre déracinement. La pertinence est évidente pour la littérature, pour l'art expressionniste.

Les abstractions, les idéalizations sont des efforts pour nier mais aussi habiter le monde réel. La rhétorique platonico-chrétienne, le *Logos* johannique aliènent (la séminale *Entfremdung*) la conscience

d'elle-même et de la réalité concrète. Ces stratégies d'aliénation idéalisatrice font de tous les modes du romantisme un bavardage débraillé. *Stricto sensu*, la conscience devrait renouer avec le silence. Beckett n'est pas loin. Pourtant, le langage seul peut révéler l'être. Donc, pour Hegel, la littérature crée (Peter Szondi le montre finement dans son étude de la poétique de Hegel). Le monde qu'édifie la littérature trouve son origine dans l'épopée, vit dans la tragédie et meurt dans la comédie. Le paradigme est celui qui se déploie d'Homère à Sophocle, et de Sophocle à Aristophane. Mais la philosophie décline même la grande littérature. « L'histoire existe en sorte que le philosophe puisse atteindre la sagesse en écrivant un livre qui contienne le savoir *absolu*. » De cette extravagante maxime dérive l'idée de Mallarmé que « tout l'univers existe pour aboutir à un livre ». Et peut-être, aussi, l'ivresse de la totalité dans le *Zarathoustra* de Nietzsche ou les *Cantos* de Pound. Mais, lorsqu'il atteint l'autoréalisation ultime, un concept articulé abolit la singularité vitale de ce qu'il conçoit. Le concept « mémorise » où et quand l'objet a été effacé, exactement comme le Narrateur de Proust. Ce qui permet à Hegel une de ses suggestions les plus profondes. Dans la terreur révolutionnaire et sa soif d'historicité, entre la « fureur de la disparition », *die Furie des Verschwindens*. Kojève parle à ce propos de « texte-idéogramme ». Le plus célèbre étant celui de la chouette de Minerve qui ne prend son envol qu'au crépuscule. Il faut un grand écrivain pour trouver des *figurae* de ce type.

En son cœur, la lecture de Kojève est violemment politique. Il a de la *Phénoménologie* une conception stalino-napoléonienne. Platon, Hegel, Heidegger, Alexandre Kojève lui-même illustrent le penseur tenté par le despotisme autoritaire, par le désir de « devenir le Sage de l'État » ou, dans le cas spécifique de Heidegger, le « Führer du Führer ». L'apogée de l'histoire, que Hegel salue en Napoléon, que Kojève réincarne en Staline, dans cette totalité du contrôle rationalisé et de l'utopie temporalisée qui fait du stalinisme à la fois le faîte et la clôture de l'histoire. C'est cette perspective qui inspire à Kojève son élucidation de la dialectique « Maître/Esclave » dans la *Phénoménologie* de Hegel, la plus influente des paraboles philosophiques après celle de la Caverne de Platon. Dans ce récit célèbre, la rigueur de l'analyse revêt une vitalité scénique et une tension difficile à définir mais plus ou moins lyrique. Sans doute serait-il éclairant de réciter le texte de Hegel en conjonction avec *Mademoiselle Julie* de Strindberg, *Les Bonnes* de Genet et le *Maître Puntilla* de Brecht. Sans oublier les *Leçons* de Kojève en guise de programme.

C'est au sein de cette finalité stalinienne que Georg Lukács produisit son *Der Junge Hegel*, sa monumentale monographie publiée en 1948. Les sobriétés de Hegel avaient aidé Lukács à se détacher des exubérances expressionnistes de ses essais de jeunesse. Il se pose maintenant la question : quels sont les moyens linguistiques qui jouent dans les processus de pensée de la *Phénoménologie* ? Les triples répétitions, par exemple, expriment la construction triadique sous-jacente, l'interaction de la subjectivité, de l'objectivité et de l'absolu du *Geist* dans lequel ceux-ci sont subsumés. Comment, s'interroge Lukács, la grammaire peut-elle extérioriser le passage de la conscience à la conscience de soi, puis à la conceptualisation raisonnée quand ce passage intervient à la fois dans l'immédiateté du soi et la rencontre avec d'autres ? La question devait occuper Husserl et Sartre. Elle est rendue de manière inoubliable dans le monologue de la prison du *Richard II* de Shakespeare :

...yet I'll hammer it out.

My brain I'll prove the female to my soul,

My soul the father ; and these two beget

A generation of still-breeding thought [...].

For no thought is contented. The better sort,

*As thoughts of things divine, are intermix'd
With scruples and do set the word itself
Against the word.*

...pourtant je le forgerai :

Je prouverai que ma cervelle est la femelle de mon âme,
Mon âme le père ; et ensemble ils procréent
Une génération de pensées qui pullulent encore [...].
Car nulle pensée n'est contentée : la meilleure sorte,
Comme les pensées des choses divines, s'entremêlent
De scrupules, et au mot même opposent le mot.

Lukács perçoit dans la prose de Hegel un « vibrato ininterrompu » qui rend l'exposé « difficile et obscur ». Mais il est aussi des points stellaires d'accomplissement littéraire comme dans le tableau que brosse Hegel de la *polis* grecque. Si *Le Neveu de Rameau* de Diderot est le seul texte moderne qui soit évoqué dans la *Phénoménologie*, c'est précisément que Hegel entendait établir ses propres modes de dialectique en action.

Hegel est le premier philosophe occidental à assimiler l'excellence humaine au *travail*. Non pas à l'accumulation du capital ou à l'expansion commerciale que prêchaient Adam Smith et les Physiocrates, mais au travail en tant qu'instrument par lequel hommes et femmes construisent leur monde réel. Où Schelling se tourne vers l'*Odyssée*, Hegel semble interioriser *Robinson Crusoë*. Le travail humain, tant manuel que spirituel, définit la réalisation du conceptuel. Cette intuition se traduit dans le tissu d'un traité hégélien. Au lecteur d'œuvrer pour s'y frayer un chemin. Seul le laborieux au sens radical du terme peut activer la compréhension. La réception passive est futile. À travers le dur labeur de l'ingestion concentrée, le « trouble devient ordre » dans notre conscience. Le *Hell-Dunkel*, le clair-obscur de la prose de Hegel indique des processus encore incomplets, un engagement instable avec les conditions sociales et les contradictions idéologiques (que le marxisme prétendra résoudre). Le risque de Hegel est d'avoir fait de la confusion initiale, des éventualités polysémiques, une incitation à soutenir l'attention. Les volumineux écrits ultérieurs de Hegel, notamment son *Esthétique*, par nature inachevée, refléteront cette stratégie, ce pari sur la patience. N'en déplaise à Descartes, clarté et élégance sont des idéaux perfides en matière de pensée.

Gadamer fait de l'interprétation son leitmotiv. Dans le sillage d'Aristote et de Heidegger, il fait de l'expérience elle-même un acte interprétatif, herméneutique. Nous « lisons » le monde et notre place en son sein comme nous lisons un texte, en cherchant à en dégager le sens. À de multiples tournants, Gadamer rencontre Hegel. La langue de Hegel nous dirige vers l'écart inéluctable entre ce que nous avons dit et ce que nous voulions dire. Hegel entend détacher le langage de ses facilités mensongères et de sa stase. Précisément comme Hölderlin ou Mallarmé. Le moment « messianique » où intentionnalité et vérité coïncideront, le moment hors de l'histoire où la conscience sera *Geist* est toujours, douloureusement, hors d'atteinte. Ce n'est pas seulement le *Tantae molis erat, se ipsam cognoscere mentem* (Que d'efforts a-t-il fallu à l'esprit pour se connaître), inspiré de Virgile qui nous dit que l'introspection falsifie parce qu'il lui faut verbaliser ses trouvailles. Il y a l'éternel danger que l'abstraction, la conceptualisation articulée implique une perte de substance. Nos anatomies explicatives se vident de toute espèce de vie. Des contemporains moquèrent le « brave Hegel et ses sabots » ou, à la suite de Goethe, les « fourrés de son ésotérisme ». Mais Hegel était aux prises avec un paradoxe central :

l'effacement de la substance par ce qui la définit et la nomme. Seule la grande littérature peut préserver l'être dans la désignation. C'est bien pourquoi il n'est pas d'autre épistémologie où la littérature et les arts jouent un rôle comparable. Quelle autre voix aurait osé mettre l'Antigone de Sophocle au-dessus de la *persona* évangélique de Jésus ? Gadamer avance une conjecture stimulante. La faillite partielle du système hégélien, les échecs partiels de sa langue transféreront aux grands romanciers et poètes des temps modernes nombre des tâches et des tactiques de la sensibilité engendrées par la philosophie allemande. Mais l'élan vers le « échouer mieux » reste chez Hegel, dont le langage philosophique, « tant qu'il demeure langage, durera dans la langue des hommes ». N'est-il pas un sens, parfaitement sobre, où la *Phénoménologie* est un des maîtres-romans du XIX^e siècle ?

Comme Lukács, Ernst Bloch lut et enseigna Hegel dans le climat despotiquement vulgaire mais aussi utopique d'une société quasiment stalinienne. Son *Sujet-objet* de 1951 rend cette circonstance patente. Le ton en est presque gris. Nombre de phrases de Hegel « se présentent comme des vases pleins d'une liqueur forte et ardente, mais le vase n'offre aucune prise, ou si peu ». Si la syntaxe de Hegel multiplie les infractions à l'usage courant, c'est simplement qu'il faut « dire des choses inouïes et pour lesquelles la grammaire jusqu'à présent usuelle n'offrait aucune prise ». Comme chez Hölderlin, il y a chez Hegel un genre de « gothique athénien ». Ses locutions rébarbatives sont presque partout indispensables. Elles témoignent d'un effort volcanique. Au lecteur d'acquiescer s'il « veut tenter l'expérience du plus vaste voyage qui ait été entrepris jusqu'à ce jour » (trad. Maurice de Gandillac). Non moins que chez Héraclite ou Pindare, les « éclairs du sens » trouvent leur origine dans les ténèbres.

Chaque fois que possible, Adorno céda aux charmes de l'obscurité. Même son travail d'apprenti sur Kierkegaard et sur Husserl flirte avec l'impénétrabilité. A-t-il jeté un regard ambigu sur l'hermétisme kabbalistique de Walter Benjamin ? Les écrans de fumée d'Adorno rendent un peu ironique sa polémique parodique contre le « jargon » de Heidegger. Ses *Drei Studien zu Hegel (Trois études sur Hegel)* de 1963 témoignent cependant d'une réelle empathie. Ce n'est pas sur un ton péjoratif qu'Adorno concède que le sens de certains éléments demeure incertain et qu'« aucun art herméneutique n'a pu l'établir jusqu'ici de manière sûre ». Dans la philosophie de premier ordre, Hegel est peut-être le meilleur exemple d'un auteur dont on ne saurait toujours décider sans équivoque de quoi il parle. Le parallèle est celui de Hölderlin dans ces mêmes années. Les contrariétés entre les « moments dialectiques et dynamiques » et les « moments conservateurs et assertoriques » sont laissées irrésolues, ou « différées » au sens derridien du mot. La position est celle qu'exige du lecteur la grande poésie, une œuvre comme les *Élégies de Duino* de Rilke. Ainsi, avance Adorno, il est chez Hegel des passages où, « à rigoureusement parler il n'est rien à comprendre ». Comme toujours chez Adorno, l'analogie de référence est celle de la plénitude de sens de la musique impossible à paraphraser.

L'historicité de la pensée, la conscience prise dans le mouvement historique ne sauraient être exprimées dans la grammatologie algébrique d'un Descartes. Sur un plan linguistique, aussi, le principe hégélien de négation libère. Tel que le lit Adorno, Hegel est l'adversaire par excellence du *Tractatus* de Wittgenstein. C'est précisément de ce dont on ne peut parler que la philosophie doit s'efforcer de donner une expression. D'un mot célèbre, Hegel dit de l'obscurité chez Héraclite qu'elle était à la fois nécessaire et vitale, « même si elle faisait paraître les mathématiques faciles ».

Tout au long de cet essai, nous retrouvons une opposition. Il est des penseurs, notamment dans la veine anglo-américaine, qui insistent sur la clarté, sur la communication directe. Il en est d'autres, comme Plotin, les idéalistes allemands et Heidegger, qui voient dans les néologismes, les densités de la syntaxe, l'opacité stylistique les conditions nécessaires de l'intuition originale. Pourquoi répéter ce qui a déjà été dit clairement ? Le dilemme est bien connu des briseurs de glace de la littérature, de Rimbaud, de Joyce,

et de Pound exhortant à « faire du neuf » (*to make it new*). Hegel produit des « antitextes » destinés à entrer en collision avec la matière inerte des lieux communs. Il existe, dit Adorno, des « films de pensée » qui appellent l'expérience, plutôt que la compréhension. Toute bonne lecture de Hegel est « une expérience ».

Hegel mettait en doute la traduction : « Un vin rhénan qui a perdu son bouquet. » Dans une lettre de 1805, il se donne pour tâche d'« apprendre à la philosophie à parler allemand » afin de parachever une évolution amorcée par Luther (cf. Theodor Bodammer, *Hegels Deutung der Sprache*, 1969). Les potentialités y sont présentes comme dans aucune autre langue. Seul le grec ancien possédait des ressources comparables. Prenez l'inépuisable résonance d'un mot comme *Urteil*, « jugement » mais aussi *origination*. Quelle autre nation attache à la *Dichtung* les valeurs à la fois esthétiques, théoriques et quasiment corporelles — la densité du *dicht* — implicites dans l'allemand ? Lui seul renoue avec cette fusion du lyrique et de l'analytique qui donne aux énoncés présocratiques leur charme persistant.

En tout ceci, la littérature est essentielle. Lors même qu'Homère et Hésiode « créent » le panthéon grec, l'histoire de la poésie et du drame prépare l'intellect humain à sa réception de la religion et de la philosophie. Nous ne saurions égaler l'*Illiade* ou Aristophane, mais leur finalité est indispensable au déblaiement du terrain pour la métaphysique. Cette interdépendance complexe persiste. Nous n'aurions pas la *Phénoménologie* sans Shakespeare, Cervantès et Defoe. Cette évolution symbiotique est la circonstance certes toujours provisoire, mais décisive de la liberté humaine.

*

La relation est réciproque. J'ai déjà évoqué la dramaturgie du « Maître/Esclave » de Hegel, où *Knecht* connote davantage la soumission que le mot « serviteur ». Le contexte de la section A de la 4^e Partie de la *Phénoménologie* est celui de la lutte pour accéder à l'authentique conscience de soi. Cette dialectique exige la reconnaissance de « l'autre », d'une conscience rivale. « L'autre » — après Hegel et Rimbaud, *l'autre* est porteur d'une charge spécifique — incarne, paradoxalement, une image spéculaire qui est aussi autonome. Son absence, comme celle de notre ombre, priverait l'identité de substance. C'est la logique et la poésie de la mort qui donnent leur force à cette réciprocité. L'acceptation de la mort et la mort infligée à « l'autre ». Telle fut très probablement la lutte de Jacob et de l'Ange, avec la nomination qui en est l'apogée, l'identité octroyée qui sous-tend le scénario agonistique de Hegel.

Le Maître objective son être en rapport avec celui de l'Esclave, qu'il traite comme une « chose » (*Ding*), mais dont la reconnaissance lui est indispensable. C'est dans la perception adverse de son *Knecht* que le Maître doit chercher et étayer son moi. Il tient son autorité de ce qu'il est disposé à risquer sa vie, de son code, qui est celui de l'héroïsme (archaïque ?). Son acceptation de l'auto-anéantissement détermine son statut magistral et sa différence ontologique et sociale d'avec son Esclave. Mais du sein de sa servitude, et c'est là la formidable avancée de Hegel, le *Knecht* découvre, est obligé de découvrir la puissance dynamique du *travail*. La conscience qui est pour ainsi dire statique ou innocente chez Don Quichotte est *au travail* chez Sancho Pança. C'est à travers le travail que le *Knecht* devient totalement nécessaire à son Maître. Le service engendre sa propre forme de maîtrise, un renversement qui émancipe la conscience de soi du *Knecht*. Cette maîtrise n'est jamais complète. Elle souffre d'un évitement de la mort, de ce risque héroïque qui légitime l'autorité du Maître. Mais elle ne va pas sans une possible révolution sociale. En définitive, le travail est plus puissant, plus progressif que le sacrifice chevaleresque. Alors que le *Herr* dépend de « l'autre » pour valider son « moi », le Serviteur acquiert la conscience de lui-même depuis le statut objectif de son travail.

Ces équivoques dramatiques, cette « lutte à mort » se jouent dans la prose de Hegel, une prose qui est performative de la lutte, dont les sens exigent qu'on s'en saisisse à bras-le-corps. Le duel est incessant ; la rencontre de Jacob dure à travers la nuit de l'histoire. Mais, en dernière analyse, c'est le turbomoteur du travail du sein de la servitude qui prépare, qui rend inéluctable le progrès social et psychologique de l'humanité. Cette intuition, peut-être naissante dans le stoïcisme antique, met en mouvement le socialisme et le marxisme mais aussi d'insignes aspects de la théorie capitaliste. Elle trouvera une parodie inhumaine dans la devise des camps de concentration nazis : *Arbeit macht frei*.

Il est au moins quatre réponses virtuoses dans la chambre d'écho ou l'orbite littéraire de la parabole de Hegel. Elles y ajouteront les dimensions du conflit de classe mais aussi celles de l'antagonisme radical et des servitudes de la sexualité.

Le meurtrier pas de deux de *Mademoiselle Julie* (1888) conjoint les deux. Les tensions sociales et la pression érotique induisent un échange de rôles explosif, un renversement des rapports de force dans une perspective typiquement hégélienne. Julie devient la putain de son laquais, mais son masochisme impérieux renouvelle sa servilité abjecte. Les barrières de classe sont insurmontables. En fait, les relations sexuelles accentuent l'inégalité : « De vous, je pourrais encore faire une comtesse, mais jamais vous ne pourriez faire de moi un comte. » Strindberg adopte la pierre de touche hégélienne. Le valet n'est pas prêt à mourir avec la Maîtresse, encore moins pour elle. C'est à elle qu'appartient la prérogative de la mort sacrificielle. Quand le comte sonne et réclame ses bottes, Jean succombe aussitôt. Il choisit l'autopréservation, qui est la stratégie du *Knecht*. Il ordonne à Julie de se suicider. Comme dans la *Phénoménologie*, l'impuissance est survie et contient la mécanique de la futurité qui est niée au *Herr*.

Le titre même de Brecht, *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (*Maître Puntila et son valet Matti*), dit la contiguïté avec Hegel. Cette parabole de 1948 en forme de conte populaire a pour modèle la dialectique hégélienne. Mais ce qui est ici crucial, c'est la manière dont « prend forme l'antagonisme de classe entre Puntila et Matti ». Comme dans la *Phénoménologie*, cependant, la lutte profondément enracinée est une lutte pour l'identité : « Tu es un homme ? Avant tu as dit que tu étais un chauffeur. Je t'ai surpris en pleine contradiction, hein ! Avoue-le ! » Mais « les opinions varient sur ce qu'est un homme. » Le Maître ivre est-il le même que le Maître sobre ? Seuls les démunis, les exploités peuvent être assurés de leur humanité. Témoin le salut de Matti au hareng saur, à la piteuse ration sans laquelle les forêts de pins ne seraient pas abattues ni les acresensemencés, ni les machines actionnées. « Si j'étais communiste, dit silencieusement Matti, je ferais de la vie de Puntila un enfer. » Mais la vraie vengeance, la mission du *Knecht* est plus profonde. Il abandonnera son *Herr*, le laissant démuné :

*Den guten Herren finden sie geschwind
Wenn sie erst ihre eigenen Herren sind.*

Un bon maître, ils en trouveront un,
Du jour où chacun sera le sien.

Le moment où Matti deviendra maître de lui avec le communisme ouvrira le cycle millénaire du scénario hégélien.

Nulle part il n'est plus venimeux que dans *Les Bonnes* de Jean Genet, pièce également composée à la fin des années 1940. Aux dualités de Hegel, Genet donne une inflexion histrionique. Il entendait que les sœurs lesbiennes fussent jouées par des adolescents homosexuels, par des garçons prostitués comme il en avait connu en maison de correction ou en prison. Les « bonnes », ce sont les femmes de chambre mais

aussi les « bienveillantes », renvoyant ainsi au rituel métamorphique des Euménides. La pièce, suggère Genet, pourrait être montée à Épidaure. Il s'agit d'une danse macabre stylisée (avec des échos de Strindberg), où les protagonistes hégéliens échangent les identités comme ils échangent leurs vêtements. *Les Bonnes* est un abécédaire de haines. Le défi de Genet est d'explorer les ligaments de détestation entre Maître et Esclave, mais aussi au sein de la communauté de servitude et d'assujettissement. La *Phénoménologie* a-t-elle négligé la dialectique de l'humiliation, à laquelle le *Herr* soumet son *Knecht*, mais à laquelle il est à son tour assujéti par le besoin vital qu'il a d'être servi ? « Vous m'écrasez [...] sous votre humilité », dit Madame. La fidélité masochiste mais ouvertement rebelle des bonnes flatte et menace tout à la fois la dépendance despotique du Maître. Où Hegel infère un duel qui n'est pas livré, Genet fait intervenir le chantage. Ce que le *Knecht* sait de l'intimité de son *Herr*, ce que savent les bonnes des frivolités érotiques de leur maîtresse leur donne un pouvoir corrompu et corrupteur. Astucieusement, Solange et Claire — l'angélique et la lumineuse — jouent une pièce dans la pièce, un duo de miroirs diaboliques. « J'en ai assez de ce miroir effrayant qui me renvoie mon image comme une mauvaise odeur. » L'hystérie homicide des bonnes donne à Madame un avantage momentané, quoique factice. La torsion à son apogée est dans la négation de Hegel. Madame se retire dans la vie privilégiée, ostentatoire. Ce sont ses domestiques qui accomplissent les cérémonies de la mort sacrificielle. Mais elles formulent une intuition centrale inaccessible au Maître :

Je hais les domestiques. J'en hais l'espèce odieuse et vile. Les domestiques n'appartiennent pas à l'humanité. Ils coulent. Ils sont une exhalaison qui traîne dans nos chambres, dans nos corridors, qui nous pénètre, nous entre par la bouche, qui nous corrompt. Moi, je vous vomis.

De cette infernale conscience de soi, naît non pas la grâce salvatrice du travail, de la futurité prolétarienne, mais les gages du suicide. Qu'en eût fait Hegel s'il avait été dans l'auditoire ?

Samuel Beckett lut les philosophes de près. Il eut de fréquents échanges avec Schopenhauer. Nulle contrepartie du diptyque hégélien de *Herr* et *Knecht* n'est plus riche que celui de Pozzo et Lucky dans *En attendant Godot* (1952).

Lucky est très littéralement un chien battu, mais un chien qui peut mordre. Là encore, la question thématique est « qu'est-ce que l'homme » ? De mauvaise grâce, Pozzo l'esclavagiste concède l'humanité marginale des deux clochards. Mais dans quelle mesure Lucky est-il humain ? Tenu en laisse, il exécute les ordres sadiques de son maître. Peut-on traiter un être humain de la sorte ? veut savoir Vladimir. Pozzo admet que sa maîtrise et l'abjection de l'esclave auraient bien pu être inversées. Si misérable qu'il soit, Lucky offre à son bourreau les assurances dont il a un besoin pressant quant à son statut et à son identité (le pendule hégélien essentiel). Si Lucky s'efforce d'éveiller la compassion de son maître, c'est afin de pouvoir préserver sa dépendance vivifiante, qu'il soit tenté de le garder. Radicalisant toute autorité, Pozzo ordonne à son *Knecht* de penser : « Pense. » Cet impératif transcende le *cogito* cartésien. Chez Hegel, la pensée correspond à la genèse de la conscience, à la potentialité de la liberté. Chez Beckett, elle est une allégorie de la contrainte.

Cet ultimatum fait exploser Lucky, qui se lance dans un discours : l'unique arme qui soit à la disposition de l'esclave, mais terriblement lourde de conséquences. Le monologue torrentiel de Lucky met à nu la pauvreté du jargon de Pozzo. Sa logorrhée parodie l'épistémologie, les spéculations théologiques, les profondeurs suspectes de la psychologie moderne. Sa litanie de répétitions fracturée, son déluge verbal trébuchant sont un « détour de force » linguistique inégalé dans la littérature et qui déconstruit radicalement le soliloque musicalisé de Molly dans *Ulysse*. Sa rhétorique auto-négatrice

donne une idée de ce que le langage aurait pu être, pourrait encore devenir s'il se libérait des confins banals du sens. Après avoir émis cette avalanche d'« actes de langage » pseudo-grammaticaux, ce mimétisme subversif de la communication, Lucky rechute dans un mutisme comateux. Sa terrifiante loquacité s'arrête sur le mot « inachevés ». Qui définit la pièce elle-même. Ne reste plus que son chapeau piétiné, que porte désormais Vladimir. Plus d'une fois, la fin de partie beckettienne paraît attentive au trope hégélien de la fin de l'histoire.

*

La triple rencontre de Hegel, Hölderlin et Heidegger avec Sophocle est un sommet de la philosophie et de la littérature. La philosophie lit la poésie suprême autant qu'elle est lue par elle. Toutes deux ont l'intuition d'un terrain commun, cet art d'origine et cette musique de la pensée qui informent notre sentiment du sens du monde (*der Weltsinn*).

Dans mes *Antigones* (1984), j'ai essayé de rendre justice à l'interprétation litigieuse que Hegel a donnée de l'*Antigone* de Sophocle. Pour Hegel, ce drame était « à tous égards l'œuvre d'art la plus aboutie que l'esprit humain ait jamais produite ». Dans ses dernières leçons, Hegel revient sur la *dramatis persona* d'Antigone, « la plus noble des figures qui soient jamais apparues sur terre ». L'hyperbole est à son comble quand Hegel affirme que la mort d'Antigone représente une lucidité et un héroïsme dans le sacrifice de soi qui vont au-delà du Golgotha. Jésus pouvait mettre sa foi dans la résurrection et une compensation infinie. Antigone entra librement dans la ténèbre de l'extinction absolue, un abysse rendu d'autant plus terrifiant par la possibilité que son attitude fût erronée, qu'elle ne correspondît point à la volonté des dieux.

Plus qu'aucun autre texte, *Antigone* illustre avec éclat les polarités, les thèses antagonistes fondamentales pour l'évolution de la conscience humaine. Elle pose en termes dialectiques les idéaux conflictuels de l'État et de l'individualité privée, de la loi de la cité et de la juridiction politique par opposition aux diktats primordiaux de la solidarité familiale. La pièce exprime avec une véhémence presque scandaleuse les droits de l'amour sororal par opposition à ceux de l'éros traditionnel et du mariage. La basse obstinée de ces confrontations est celle du choc ontologique entre femmes et hommes, âge et jeunesse. Il n'est d'axe d'antithèses déterminantes que n'expose la pièce de Sophocle dans sa miraculeuse densité.

Les lectures de Hegel évolueront au fil d'un processus emblématique du mûrissement de la conscience *via* la polémique rapporté dans la *Phénoménologie*. Un réexamen persuade Hegel que le paradigme de Sophocle est plus chargé encore qu'il ne l'avait initialement supposé. C'est seulement dans la *polis* et en vertu de la collision du particulier avec le *Staat* que des valeurs éthiques opposées peuvent être définies et rapprochées de la synthèse de l'Absolu, c'est-à-dire d'une *politeia* où il y aura collaboration créative entre loyautés familiales et civiques. La formulation de Franz Rosenzweig est judicieuse : « Au commencement était l'enfantement dans la douleur de l'âme humaine, à la fin est la philosophie de l'État de Hegel. » Pour Hegel, la « divine Antigone » et la tragédie dans laquelle elle endure sa passion étaient la validation poétique des dogmes décisifs de sa philosophie de l'esprit et de l'histoire. L'« ajustement » était consommé.

C'est l'insistance sur l'équilibre dialectique dans l'herméneutique de Hegel qui a eu l'impact le plus immédiat et controversé. Les paraphrases et commentaires successifs de Hegel contiennent incontestablement une apologie de Créon. Ce plaidoyer découle de la construction primordiale de l'équilibre parfait, de la définition hégélienne de la tragédie comme un conflit dans lequel « les deux

parties ont raison ». Pour que la synthèse s'opère, que l'histoire avance, une lecture symétrique de Sophocle est nécessaire. La justification hégélienne de l'incarnation de l'État par Créon, d'un État sans lequel l'individu, le particulier, même contestataire, ne saurait atteindre la conscience de soi, va très certainement contre la *pietas* de Sophocle. Témoin le châtement qui s'abat sur le tyran. C'est néanmoins la force, l'acuité de la mélecture (*misreading*) de Hegel, s'il s'agit bien de cela, qui ont forcé l'attention et la réévaluation. Même les critiques de Hegel inclinent à convenir qu'aucune des deux positions religieuses et morales que met en scène *Antigone* ne saurait être la bonne sans reconnaissance de cela même qui la limite et la conteste.

Écrite pour ainsi dire à la cour de Créon, c'est-à-dire sous l'occupation nazie, l'*Antigone* d'Anouilh adopte l'interprétation hégélienne. Créon et Antigone sont dans un équilibre fatal. L'habileté rhétorique et scénique de la mise en scène d'Anouilh est telle que la censure nazie autorisa la représentation et que le dramaturge devait être accusé de collaboration. En fait, la représentation affecte légèrement l'équilibre. Dans le débat, Créon triomphe d'Antigone. Choisit-elle l'insurrection et la mort, ce n'est pas par piété transcendante ou conviction morale, mais sous l'effet d'un dégoût adolescent. C'est la vulgarité avunculaire, condescendante de Créon, le prosaïque *taedium* qui sortira de son mariage qui déclenchent son geste suicidaire. Sophocle voue Créon à une solitude hideuse. Dans la pièce d'Anouilh, un jeune page rappelle à ses devoirs le despote flétri. Il en est qui doivent se salir les mains pour que la vie continue. Un important rendez-vous l'attend à cinq heures. Non content d'amoindrir l'esseulement de Créon, cette touche proclame l'acceptation stoïque du devoir et des impératifs du politique vitaux pour Hegel. C'est de cette apologie implicite que Brecht fera une satire mordante dans son *Antigone 48*, une version antihégélienne qui renoue avec la source grecque de même qu'avec la lecture métamorphique que Hölderlin fit de Sophocle.

Que Kierkegaard ait connu la *Phénoménologie* directement ou à travers le filtre de Schelling et des hégéliens danois, sa riposte à la lecture hégélienne d'*Antigone* est inventive au plus haut point. Son *Antigone* sort de *Ou bien... ou bien...* Pour Kierkegaard, la culpabilité tragique est la culpabilité héritée. La fille d'Œdipe sait son engendrement incestueux. Ce savoir tout à la fois insupportable et sanctifié fait d'elle un de ces « morts vivants ». C'est le lien qui l'unit à son père fraternel et à son malheur qui détermine le sort de cette « épouse du silence » (Cordélia n'est jamais bien loin). L'*Angst* kierkegaardienne reçoit une inflexion supplémentaire : son Antigone n'est pas certaine qu'Œdipe soit parfaitement au courant de son état parricide et incestueux. Antigone et son secret font d'elle une étrangère absolue dans la maison de l'être. Elle ne peut trouver de refuge que dans la mort. C'est elle qui forcera la main cafouilleuse de Créon. Sa mort seule peut arrêter la pollution de la culpabilité héréditaire qu'Antigone perpétuerait à travers la consommation de son amour pour Hémon.

Dans une veine étrangère à Hegel, mais familière à saint Augustin et à Pascal, Kierkegaard est aux prises avec le paradoxe de la culpabilité innocente, qui n'est pas sans lien avec les circonstances biographiques de sa rupture avec Régine Olsen et ce qu'il devinait du moment de blasphème désespérant de son père.

Si, aux fantaisies de Kierkegaard, nous ajoutons Hölderlin et son exégèse philosophique et herméneutique de Sophocle, mais aussi l'analyse heideggérienne de l'ode chorale d'*Antigone* qu'il paraît tenir pour le moment décisif de la civilisation occidentale (je reviendrai sur cette exégèse) ; si nous ne perdons pas de vue Brecht, Anouilh et Derrida, dans *Glas* (1974), sur *Antigone*, la fascination de « l'interface » entre le philosophique et le poétique initiée par l'interprétation que Hegel donna de la pièce est évidente.

Mais il est chez Hegel d'autres points où le raisonnement abstrait et diagnostique est coulé dans un

style brillant. Nous avons accès à sa pensée en gestation. Prononcées entre 1822 et 1831, les *Leçons sur la philosophie de l'histoire* contiennent un portrait fâcheusement vivant d'Abraham, que Hegel soupçonnait d'être la source d'un déracinement durable, de la répudiation juive de toute domiciliation dans la *communitas* sociale et politique. Dans le même temps, l'absoluité du monothéisme mosaïque attirait Hegel. Dans les religions orientales, même la lumière est sensuelle, et de ce monde : « Désormais la lumière est Jéhovah, l'Un pur. » Et, d'une formule frappante : « La nature a été abaissée au rang de création. » De ce monisme farouche naît la fatalité de l'exclusion : il ne saurait y avoir qu'un *seul* peuple élu. Dans une langue d'une intensité croissante, Hegel identifie le judaïsme mosaïque à la totalité du spirituel : « Nous voyons chez ce peuple une dure servitude par rapport à la pensée pure. » Comme l'enseignait Spinoza, la référence est rare chez Hegel, la loi mosaïque est punitive. Mais elle préserve le Juif de toute acceptation de la mondanité. Cette appropriation divine fit d'Israël non pas un État, mais une communauté. D'où la scission rapide des deux royaumes. La prose de Hegel mime l'esprit de division, les polarités qui s'enchaînent. Une antinomie organique estropie le judaïsme : *So rein geistig der objektive Gott gedacht wird, so gebunden und ungeistig ist noch die subjektive Seite der Verehrung desselben*. « Si pur spirituellement que le dieu objectif fût conçu, le côté subjectif de son culte manque aussi bien de spontanéité et d'esprit. » L'épanouissement de la subjectivité avec celui de l'État-nation ne se produira qu'avec l'hellénisme et le christianisme. C'est le concept de nation qui bannira la superstition et la condition de paria ritualisée.

On pourrait citer maintes pages de ce genre, d'une urgence et d'une concision naturelles, avec de forts vents d'auto-exploration dans les voiles. Où, sinon dans la grande poésie, le drame ou la fiction sommes-nous plus proches des immédiatetés, des énergies nues de la « pensée sentie » ? L'expression est gauche et mal venue. Mais, protesterait Hegel, ce n'est pas le propos.

*

La théorie politique a engendré et mis à contribution une prose souveraine. Prenez Machiavel, Milton sur le régicide ou cette grande musique que Yeats entendit chez Edmund Burke.

Avec les écrits de Marx, nous avons affaire à un colosse. Par le volume, par le spectre des genres littéraires et la diversité de leurs voix. La sensibilité de Marx était foncièrement livresque et textuelle : celle d'un clerc au sens propre du terme. Les bibliothèques, les archives, les salles de lecture publiques furent sa terre natale et son champ de bataille. Il respirait l'imprimé. À sa mort, les inédits couvraient plus d'un millier de pages manuscrites. C'est à cet égard que le judaïsme controversé de Marx est pertinent. Son immersion dans l'écrit engendra à son tour une stratégie d'élucidation, de commentaire exégétique, de dispute sémantique tout à fait analogue à celle de la pratique rabbinique et du débat talmudique. L'appel partisan aux déclarations canoniques, séculièrement sanctifiées, l'acrimonie des conflits et litiges dogmatiques qui marqueront l'histoire et les fortunes du marxisme-léninisme viennent directement de la rhétorique analytique et prophétique de Marx. Dans les querelles intestines du communisme, souvent homicides, citation, critique des textes et références sont décisives. Tout cela nourrira une immense littérature secondaire et tertiaire. Le chef communiste, comme ses adversaires hérétiques — qu'il s'agisse de Lénine, Staline, Trotski ou Enver Hoxha —, s'estime appelé à produire des écrits théoriques, à prouver qu'il est un « homme du livre » (Lénine sur l'empiricriticisme, Trotski sur la littérature, Staline sur la linguistique sont loin d'être négligeables).

Il n'est point d'image de l'homme, de modèle de l'histoire, de programme politique et social qui soit davantage *écrit* que le marxisme. Aucun, depuis la Torah, qui ne se soit davantage nourri de toute une

lignée de codification textuelle, de vérités « sinaïtiques », qui mènent de Marx et Engels à Lénine et Staline, et, dans une grande ramification, au « Livre rouge » de Mao. Avec l'effondrement du marxisme-léninisme, lequel reflète celui de la théologie en Occident, tout un patrimoine d'*auctoritas* écrite qui remontait aux livres de Moïse et aux Présocratiques, de respect du livre — résumé dans le trope du « Livre de Vie » — a probablement amorcé son épilogue, ce que j'ai appelé son *afterword*. Marx conteste toutes les institutions et les rapports de force ; il balaie d'un revers de main les illusions et l'infantilisme de la religion avec leur auto-aveuglement. Sa réfutation des idéologies rivales est implacable ; son mépris des clichés des conventions sociales qu'on néglige d'examiner, impitoyable. Mais à aucun moment il n'interroge la capacité du langage, du discours écrit d'abord et avant tout, de représenter, d'analyser et d'altérer la réalité individuelle et collective, de remodeler la condition humaine. La subversion nietzschéenne du statut des propositions, le prophétique découplage mallarméen du signifiant et de la signification, la déconstruction freudienne systématique des sens et des intentionnalités professées sont étrangers au logocentrisme classique de Marx. Les idées, professait-il, n'existent pas en dehors du langage. Comme Héraclite, qu'il étudia, Marx y voyait un axiome : qu'il frappe le rouleau ou le tome, l'épais volume ou la brochure, le manuel ou le poème, « l'éclair de la pensée » pouvait irradier l'esprit assoupi des hommes et des femmes et les éveiller aux humanités (les régimes marxistes sont ancrés dans les lettres). C'est précisément cette foi dans l'omnipotence du mot qui inspira les férocités aveugles de la censure communiste et les efforts brutaux du communisme pour forger un nouveau langage (la « Novlangue » d'Orwell). Dans le « monde libre », la licence a souvent été indifférence. Quel potentat de la Maison Blanche s'apercevrait, *a fortiori* s'inquiéterait d'une épigramme de Mandelstam ? L'image de Marx dans la rotonde de la British Library est totémique. C'est une célébration, désormais quasiment effacée, du « au commencement était le Verbe ».

Le répertoire stylistique de Marx était multiple. Ses ambitions de jeunesse étaient littéraires, caractéristiques de la génération postromantique : un projet de traduction des *Tristes* d'Ovide (un pressentiment de l'exil ?) ; un roman comique, *Scorpion et Félix* ; une fantaisie théâtrale, *Oulanem* ; de la poésie lyrique et des ballades ébouriffées qui aboutirent aux *Wilde Lieder* de 1841. Je reviendrai sur la thèse de doctorat consacrée à Épicure et Démocrite, dans un timbre plus ou moins conventionnel. Longtemps inédite, *Das Hegelischen Staatsrechts (La Critique du droit de l'État hégélien)* laisse déjà paraître ce qui allait faire la force des œuvres de la maturité : le raisonnement serré et l'ironie concise. Composée en collaboration avec Engels, *La Sainte Famille* (1845) dirige « contre Bruno Bauer et consorts » les instruments du sarcasme soutenu et du mépris agressif qui font de Marx le virtuose de l'opprobre le plus éminent après Juvénal et Swift. On retrouve cette virtuosité dans la charge de 1847 contre Proudhon : *Misère de la philosophie*. Il est impossible d'identifier ce que l'on doit à Engels ou à lui dans le *Manifeste communiste* lancé en 1848. Rarement discours programmatique et hortatif se sera hissé à un tel niveau de véhémence et aura eu un impact aussi durable. La structure grammaticale, l'accelerando des propositions qui s'enchaînent, la synthèse du diagnostic et de la certitude prophétique font de cette brochure une des harangues les plus influentes de toute l'histoire. Les thèses de Wittenberg de Luther faisaient partie de l'arsenal de Marx. Le récit des *Luttes de classes en France* et *Le Dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte* relèvent encore d'un autre registre : la précision de l'analyse y va de pair avec la satire, la maîtrise de la théorie et des explosions de rage par certains côtés comparables au meilleur Tacite. Ces seuls pamphlets épiques suffiraient à assurer la place de Marx dans la poétique de la pensée.

Torrentielle, son œuvre de journaliste est souvent inspirée. Il signa des études savantes comme analyste militaire et commentateur de la Guerre de Sécession. À compter de 1857, il fut accaparé par ses brouillons et ses notes encyclopédiques en vue d'une *summa* d'économie politique — en fait, une

anthropologie philosophique. Connu sous le nom de *Grundrisse*, ce matériau ne devait paraître qu'en 1953. Il allait déboucher sur les deux premiers volumes du *Capital* (1867-1879). Peu lisent ou ont jamais lu les dernières sections de ce monstre inachevé, où les développements techniques et statistiques les plus austères occupent une large place. Au milieu des étendues sablonneuses de l'inventaire économique et sociologique, il est pourtant des éclairs de colère clairvoyante, de promesse eschatologique, qui sont partie intégrante du génie de Marx. Sous la forme condensée du publiciste, ils sont aussi à l'œuvre dans la *Critique du programme de Gotha* de 1875. À quoi il faut encore ajouter son abondante correspondance, avec toute la gamme de ses styles, public et familier, positif et polémique, légal et débridé. Une prodigalité d'« actes de langage » qui a changé notre monde (pour le meilleur ou pour le pire).

Chez Marx, les interactions entre littérature et philosophie politique sont constantes. Ses passions pour la littérature et ses critiques littéraires, ses contributions à la théorie du drame historique et du roman, ses lectures omnivores d'œuvres classiques et modernes — le fameux « rat de bibliothèque » — ont inspiré une étude magistrale (cf. Siegbert S. Prawer, *Marx and World Literature*, 1976). La défiance de Marx envers les écrits programmatiques, engagés, sa formulation de « l'effet Balaam » par lequel les productions d'un romancier ou d'un poète contredisent, nient, son idéologie expresse, ont été la source d'une esthétique théorique et critique, comme chez Lukács et Sartre. Sa vigilance littéraire ne connaissait pas de limites : du macabre à sensation des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue aux sommets de la tragédie grecque. À la fin de sa vie, Marx lit Eschyle dans l'original. Shakespeare est une référence de toujours. Ce n'est pas seulement le mélodrame de l'argent avec Shylock ou dans *Timon d'Athènes*, sa pièce préférée, qui le fascina. C'est la dynamique de l'histoire chez Shakespeare et sa perception inégalée des rapports de force dans les pièces romaines et dans *Macbeth*. Non moins que ses contemporains allemands, Marx était pétri de Goethe. Trouvant exemplaire la candeur sardonique de Méphistophélès, il réfléchit aux allégories de la finance dans le *Second Faust*. Il s'identifie quasiment aux usages clandestins de Prométhée chez le jeune Goethe. Prawer montre que, jusque dans le journalisme de Marx, comme dans *Herr Vogt* (1860), on trouve des références à Pope, Sterne, Samuel Butler, Dickens, Dante, Voltaire, Rabelais, Victor Hugo et Calderón. Le marxisme est une « lecture du monde ».

Balzac ne cesse jamais de captiver et d'étonner Marx. Bien avant lui, Balzac a saisi le concept de plus-value. Dans son *Gobseck*, il trouve une fine intuition psychologique : l'avarice capitaliste est une forme de sénilité précoce. Par-dessus tout, il y a dans la *Comédie humaine* l'impartialité du vrai réalisme, une clairvoyance qui subvertit radicalement l'intention légitimiste et réactionnaire de Balzac. C'est de Balzac, observe Gramsci, que Marx tient sa définition cardinale de la religion comme « opium du peuple ».

Le Pecksniff de Dickens, la peinture de la misère sociale dans *Oliver Twist*, le Tupman des *Pickwick Papers*, Martin Chuzzlewit sont, pour Marx et Engels, un moyen expéditif de railler leurs adversaires ou d'étayer leur protestation sociale. Comme d'autres artistes éminents, Dickens parvint à l'« universalité concrète », illustrant des vérités historiques et sociales à travers des personnages de fiction et des situations narratives. Marx y voit une validation du paradoxe aristotélicien : la vérité de la fiction dépasse celle de l'histoire.

Les relations de Marx avec Heine furent brèves et complexes. Le judaïsme masqué des deux hommes et l'intérêt passionné, encore que journalistique, de Heine pour la philosophie idéaliste allemande devaient y contribuer. Chez Marx, l'admiration pour la stature poétique de Heine alterna avec une compassion condescendante et le dégoût bourgeois que lui inspiraient ses manières bohèmes (comme Freud, autre iconoclaste, Marx était conservateur en matière de mœurs). Quant à Heine, il avait largement abandonné son radicalisme de jeunesse et réprouvait les polémiques brutales de Marx. C'est néanmoins à travers

Heine que Marx eut un aperçu de divers aspects de la création lyrique. Dans le premier tome du *Capital*, Marx évoque Heine comme un ami et un homme d'un courage exceptionnel. Marx savait les infirmités fatales du poète, comme Heidegger celles de Paul Celan.

Les citations de Dante ou les allusions sont nombreuses et acerbes. En réponse à un dirigeant condescendant du *Times* de Londres, Marx invoque la prophétie du clairon de Cacciaguida : « Heureux Dante, lui aussi membre de cette infortunée classe des “réfugiés politiques”, que ses ennemis ne pouvaient menacer de la misère d'un dirigeant du *Times* ! Heureux *Times* qui a échappé à un “siège réservé” dans son *Enfer* ! » Un passage du *Paradis* illustre la thèse de Marx suivant laquelle « le prix implique donc à la fois qu'une marchandise soit échangeable contre de l'argent et qu'elle doive être échangée ». Et c'est encore un vers de Dante qui lance le *Capital* dans son périple de Léviathan.

Cette mise à contribution de la littérature au service d'une pensée politique et économique technique, souvent abstraite, ne laisse pas d'être frappante. Des touches du *Don Carlos* et du *Guillaume Tell* de Schiller inspirent la sensibilité de Marx. La grande cloche de son *Lied von der Glocke* sonne quand Marx traite de la question centrale du travail productif. Une lettre à sa fille Jenny fait allusion au *Faust* de Goethe, au *Félix Holt* de George Eliot et au *Shirley* de Charlotte Brontë.

Le programme et la voix de Marx devaient être lourds de conséquences. Son rejet de la *Tendenzliteratur*, de la littérature qui a « sur nous des visées tangibles », idéologiques, sera une pierre d'achoppement pour les dogmes léninistes et staliniens du « réalisme social ». Dans son *Littérature et révolution*, Trotski réaffirme la place de Shakespeare, de Goethe et de Balzac dans le panthéon communiste. La discrimination entre le réalisme classique, déjà homérique, et le naturalisme moderne dans la veine de Zola est fondamentale pour Lukács et un essaim de critiques de moindre envergure. De plus, le tour marxiste opère bien au-delà du communisme effectif. Les études de Walter Benjamin sur le fétichisme, la métropole et la reproductibilité technique de l'art dérivent de Marx. Comme, chez Orwell, les thèmes directeurs de ses études sur les lettres et sur Dickens. Un lecteur aussi éclectique qu'Edmund Wilson est très largement nourri de Marx, tout comme Lionel Trilling quand il situe la fiction dans son milieu social. La focalisation incisive de Jane Austen sur la classe, la propriété et le revenu fait d'elle une romancière protomarxiste ; de même y a-t-il plus qu'un fumet de marxisme chez Henry James, dans *Les Dépouilles de Poynton* et dans *La Coupe d'or*. Toute la « littérature engagée » de Sartre est un exercice de « marxisme antimarxiste ». De même que tant de travaux sociologiques et esthétiques essentiels de l'École de Francfort, surtout ceux d'Adorno. En Occident, les efforts pour négocier entre la théorie marxiste et la psychanalyse ont engendré une véritable industrie. Que ce soit en accord ou dans le rejet, nous lisons après Marx comme nous lisons après Freud.

Suivant un mot célèbre, Marx demanda à la philosophie non seulement de comprendre le monde, mais de le changer. Mais prenons-nous vraiment le temps d'explorer la fière immensité de ce diktat ? La pensée *peut* changer le monde, Marx en est convaincu ; il n'est pas de force plus grande. D'où le rôle minimal de la mort dans le marxisme, quand sa place centrale est capitale dans le fascisme.

Marx ne s'en pencha pas moins de près sur la tradition philosophique spéculative. Qui étudie les usages de Hegel chez Marx, et dans une moindre mesure de Feuerbach, doit s'attaquer à la totalité de ses écrits. Les philosophes des Lumières, Voltaire, Diderot, Rousseau offrent un sous-texte récurrent. Adam Smith, Ricardo, Bentham (sur qui Marx ironise) sont justement considérés comme des philosophes. Dans une révision qui peut se réclamer d'Aristote, Marx lui-même redessine les lignes entre la théorie politique et économique et les arguments philosophiques. Parfois, comme dans sa démolition de Proudhon et sa répudiation troublée de Stirner, Marx attache à la « philosophie » une aura presque péjorative. Ailleurs, il fait montre d'une attention scrupuleuse. Toute sa formation universitaire est imprégnée de

philosophie antique. Pour les Jeunes Hégéliens, l'ère ouverte par la mort du Maître semblait parallèle à celle de la pensée grecque après Aristote. Le stoïcisme, l'épicurisme, le scepticisme et l'exemple des Cyniques offraient des lectures rivales de la situation de l'homme dans un climat de décomposition religieuse et de despotisme politique comparables à l'Europe des années 1830 et 1840. Marx se demanda ce que pouvait être la conscience de l'individu dans le contexte qui suit des totalités philosophiques comme celles d'Aristote et de Hegel. La transition de la Grèce à Rome le fascinait. « La mort des héros ressemble au coucher du soleil, non pas à l'éclatement d'une grenouille qui s'est enflée. » Épicure et Lucrèce, qui subvertissent la religion, sont au cœur de la thèse de Marx sur la *Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie* (*Différence de la philosophie naturelle chez Démocrite et chez Épicure*), dont le texte nous est parvenu sous une forme incomplète. La préférence pour Épicure est évidente. Le jeune Marx perçoit chez lui un humanisme robuste, un effort pour nous émanciper de la superstition et de la crainte des dieux. Le déterminisme atomiste de Démocrite abroge la liberté de l'homme. À la lumière des développements ultérieurs, l'antimatérialisme de la thèse de Marx est saisissant. Comme les fleurs de style : « De même que Jupiter a grandi au milieu des pyrrhiques déchaînées des Curètes, de même l'univers naît ici dans la joute résonnante des atomes. » Lucrèce nous présente la « guerre *omnium contra omnes* [...] une nature dédivinisée et un dieu démondanisé ». Les Carnets témoignent d'une étude minutieuse de Parménide, d'Empédocle et de la recension par Plutarque de la *doxa* grecque. Nous y trouvons la comparaison de Socrate et du Christ, récurrente chez Hegel et cruciale chez Kierkegaard. Marx partage le culte romantique de Prométhée, le nom le plus noble « parmi les saints et martyrs du calendrier philosophique » — un calendrier qui doit, nous l'avons vu, transmuier la pensée en action.

La prose de Marx met à contribution de multiples voix. Il est un maître de l'épigramme : « La critique n'est pas une passion de la tête, elle est la tête de la passion. » Il peut être emblématique : « Si toute une nation avait réellement honte, elle serait comme le lion qui se ramasse sur lui-même pour bondir. » Le lapidaire est un format crucial : « Luther a certes vaincu la servitude par *dévotion*, parce qu'il a mis à sa place la servitude par *conviction* » ; « le jour de la résurrection allemande sera annoncé par le *chant du coq gaulois* ». Tout Ernst Bloch et toute l'utopie radicale sont concentrés dans ce mot de Marx : « Je ne suis rien, et je devrais être tout. » Dans une touche subtile, qui fait écho aux *Dialogues* de Lucien, l'espoir et le programme de la révolution devraient être de permettre à « l'humanité de se séparer d'un cœur léger de son passé ». Marx est amplement passé dans la moisson générale du langage : « Être radical, c'est prendre les choses à la racine. Or, pour l'homme, la racine, c'est l'homme lui-même. »

S'agissant du pathos social, Marx pouvait égaler Victor Hugo, Eugène Sue ou Dickens dans leur pire style lacrymal. Le 27 septembre 1862, *Die Presse* publia une vignette sur les chômeurs anglais. Un père brisé habite un modeste cottage avec ses deux filles. Les filatures ferment : « Désormais, la famille n'a plus les moyens de gagner un repas. Petit à petit, la misère les aspira dans son abîme. Chaque heure les rapprochait de la tombe. » Une enfant ne tarde pas à mourir de faim ; c'est à peine si sa sœur a la force de raconter l'horreur de sa mort. Le gardien de l'hospice des pauvres « apprendra à sa grande satisfaction qu'aucun blâme ne s'attache à lui. Le jury couronnera la comédie solennelle du verdict "mort par la visitation de Dieu" » (*Gestorben in Folge der Heimsuchung von Gott*). La référence implicite au Ugolin de Dante prépare l'usage sarcastique de *Komödie*. Et notez le jeu de mot sur *Heimsuchung*, qui signifie habituellement « poursuite » ou « affliction », et qui désigne ici la visitation divine.

La traduction est démunie devant la riposte volcanique aux attaques de Karl Heinzen contre Engels, en octobre 1847. Marx fait appel à la grossièreté des vitupérations et aux brutalités du XVI^e siècle, aux flagellations en cadence de Rabelais :

Platt, großprahlend, bramarbasierend, thrasonisch, präventiös-derb im Angriff, gegen fremde Derbheit hysterisch empfindsam ; das Schwert mit ungeheurer Kraftvergeudung schwingend und weit ausholend, um es flach niederfallen zu lassen ; beständig Sitte predigend, beständig die Sitte verletzend ; pathetisch und gemein in komischster Verstrickung ; nur um die Sache bekümmert, stets an der Sache vorbeistreifend ; dem Volksverstand kleinbürgerliche, gelehrte Halbbildung, der Wissenschaft sogenannten « gesunden Menschenverstand » mit gleichem Dünkel entgegenhaltend ; inhaltlose Breite mit einer gewissen selbstgefälligen Leichtigkeit sich ergießend ; plebejische Form für spießbürgerlichen Inhalt ; ringend mit der Schriftsprache, um ihr einen sozusagen rein körperlichen Charakter zu geben ; [...] tobend gegen die Reaktion, reagierend gegen den Fortschritt [...]. Herr Heinzen hat das Verdienst, einer der Wiederhersteller der grobianischen Literatur, und nach dieser Seite hin eine der deutschen Schwalben des herannahenden Völkerfrühlings zu sein.

Plate, fanfaronne, jactancieuse, fière-à-bras, prétentieuse et grossière dans l'attaque, d'une sensibilité hystérique ; brandissant l'épée avec une folle dépense d'énergie et en remontant bien haut pour la laisser retomber inerte ; prêchant constamment la morale et la violant constamment ; pathétique et vulgaire dans un salmigondis des plus comiques ; préoccupée du seul sujet, mais passant toujours à côté du sujet ; opposant avec une égale suffisance à l'intelligence du peuple une culture faussement savante, petite bourgeoise, et à la science le prétendu « bon sens » ; se répandant largement avec bien de la complaisance et de la légèreté, forme plébéienne pour un contenu philistin ; luttant avec le langage littéraire pour lui donner un caractère pour ainsi dire purement corporel ; [...] fulminant contre la réaction, mais réagissant contre le progrès [...]. M. Heinzen a le mérite d'être un des restaurateurs de la littérature grobianisch et d'être, à cet égard, une des hirondelles allemandes du printemps des peuples qui approche.

(trad. Maximilien Rubel)

Lirions-nous Céline ? Quelques jours plus tard, Marx reprend l'offensive avec des citations de *Peines d'amour perdues* et de *Troilus et Cressida* (Marx se délectait du personnage de Thersite). Dans les arts de la dérision savante, on peut leur comparer les réfutations de Proudhon dans *Misère de la philosophie*, rédigé en français. Proudhon y est caricaturé comme un faux Prométhée, un « drôle de personnage, aussi faible en logique qu'en économie politique ». Le titre du deuxième chapitre s'impose à notre attention : « La métaphysique de l'économie politique ». Pour Karl Marx, l'économie politique telle qu'elle naît d'Adam Smith et de Ricardo est une philosophie. Une analyse systématique et une vision de la justice, de l'éthique, de la rationalité aussi exhaustives que la *République* et les lois de Platon. Et que ce traité souvent technique s'achève sur une citation implacable de *Jean Ziska*, le roman historique de George Sand, en dit long sur la culture littéraire de Marx et son refus des frontières artificielles.

Le Dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte reste un classique de l'ironie et de la colère. La seconde phrase, déjà, est devenue proverbiale : quand Hegel suggérait que tous les grands événements et personnages de l'histoire mondiale arrivent pour ainsi dire deux fois, « il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce ». Dans les crises de 1848-1851, Marx perçoit une parodie macabre de 1789. « La révolution sociale du XIX^e siècle ne peut pas tirer sa poésie du passé, mais seulement de l'avenir. » Elle « doit laisser les morts enterrer leurs morts » (les échos de l'Écriture sont une basse obstinée fréquente dans la langue de Marx). Tout comme les allusions mordantes à

l'histoire ancienne :

Der 2. Dezember traf sie wie ein Blitzstrahl aus heiterm Himmel, und die Völker, die in Epochen kleinmütiger Verstimmung sich gern ihre innere Angst von den lautesten Schreibern übertäuben lassen, werden sich vielleicht überzeugt haben, daß die Zeiten vorüber sind, wo das Geschnatter von Gänsen das Kapitol retten konnte.

Le 2 Décembre les surprit comme un coup de tonnerre dans un ciel serein, et les peuples qui, aux époques d'humeur frileuse, laissent volontiers les braillards les plus bruyants étouffer leur peur viscérale, se seront peut-être convaincus que les temps sont passés où le caquetage d'un troupeau d'oies pouvait sauver le Capitole.

(trad. Raymond Huard et Gérard Cornillet)

Les paradoxes s'approfondissent : « Des bourgeois fanatiques de l'ordre sont fusillés à leur balcon par une soldatesque ivre, la sainteté de leur foyer est profanée, leurs maisons sont bombardées en guise de passe-temps, tout cela au nom de la propriété, de la famille, de la religion et de l'ordre. » Les démocrates de la Chambre des députés « croient aux trompettes dont les sonorités renversèrent les murailles de Jéricho », mais ne produisirent en vérité qu'une rhétorique impuissante et bêtante. En quoi consistait l'avantage de Louis Napoléon ? « En tant que bohème, *Lumpenproletarier* » — désignation caustique du prolétaire en haillons factices —, il était capable de recourir aux moyens les plus grossiers et les plus vulgaires. Sa sinistre médiocrité fut l'instrument même de son succès. Suit une monstrueuse phrase à rallonge qui s'enroule jusqu'au venin de dix latinismes abstraits : dans un état de « confusion incroyable, bruyante, de fusion, de révision, de prorogation, de Constitution, de conspiration, de coalition, d'émigration, d'usurpation et de révolution », le bourgeois, « dans un accès de fureur », crie à sa République parlementaire « *Plutôt une fin effroyable qu'un effroi sans fin !* » La chute est une prophétie exacte vingt ans avant 1871 : « Mais le jour où le manteau impérial tombera enfin sur les épaules de Louis Bonaparte, la statue d'airain de Napoléon s'écroulera du haut de la colonne Vendôme. » S'il est une poésie de la rage moqueuse, elle est ici.

L'idéal et le prestige de l'épopée obsédèrent le romantisme et le XIX^e siècle. Possédé de desseins épiques, Chateaubriand traduit le *Paradis perdu*. Wordsworth s'efforce d'intérioriser l'épopée dans *Le Préluce* et *L'Excursion*. La *Comédie humaine* de Balzac et les *Rougon-Macquart* de Zola proclament leurs dimensions épiques. La *Légende des siècles* de Victor Hugo voulait être un panorama épique de toute l'histoire. Au terme de sa carrière, Hugo compose une épopée théologico-apocalyptique pour rivaliser avec Dante et Milton. Mais voyez encore *The Ring and the Book* (*L'Anneau et le livre*) de Browning et *Les Dynastes* de Thomas Hardy. Les immensités panoptiques sont caractéristiques des peintures d'histoire et de l'architecture romantiques ou des partitions titanesques de Mahler et Bruckner. Comment la sensibilité pouvait-elle répondre ou rivaliser avec la saga napoléonienne et le gigantisme de la révolution industrielle ? Par trois fois, cependant, le rêve épique se trouva pleinement accompli ; dans *Moby Dick*, dans *Guerre et paix* et dans le *Ring* de Wagner.

On peut considérer les *opéra omnia* de Karl Marx comme une épopée de la pensée, une Odyssée, une sortie de la ténèbre vers les lointains rivages de la justice et de la félicité humaine. Jusque dans les textes économiques et sociologiques spécialisés, il est un battement de tambour sous-jacent, une marche en cadence vers le lendemain (cf. *Les Mages* de Hugo ou l'ouverture en force des symphonies de Beethoven). Ce mouvement de fond qui porte en avant se nourrit, comme les prophéties incendiaires

d'Amos, d'un espoir courroucé. Quand les manuscrits de 1844 invoquent un monde où l'on échangera confiance contre confiance, non plus argent contre argent, le dynamisme inspirateur est messianique. Non moins que l'*Odyssée* d'Homère ou l'*Énéide*, le récit analytique et critique de Marx a pour archétype un retour au bercail. Ernst Bloch l'a résumé d'une formule mémorable : quelque chose « qui irradie l'enfance et où personne n'a encore été : le foyer » (*Heimat*). Que ce voyage ait conduit au despotisme et à la souffrance, à une injustice et à une corruption monstrueuses, qu'il ait vainement cherché à nier ce que Hegel avait appelé l'essence tragique de l'histoire, n'invalide pas la grandeur du rêve. Cela réfute, sans le dévaluer, le compliment du socialisme utopique à la capacité d'altruisme et d'amélioration de l'humanité. Lorsque la vraie révolution viendra, proclamait Trotski, « le type humain moyen se hissera aux sommets d'un Aristote, d'un Goethe ou d'un Marx ». Le *Manifeste* se tourne vers Shakespeare : avec le renversement de l'ordre ancien, « tout ce qui est solide se volatilise ». La citation de *La Tempête*, le salut à Aristote et à Goethe ne sont pas des fioritures ornementales. Elles parlent des grandes aventures tragiques de l'esprit humain, de la philosophie qui cherche à se transmuier dans cette autre voix de la poésie qui est l'action : « Au commencement était l'action. »

Qu'y a-t-il à ajouter aux volumineuses études du génie linguistique de Nietzsche, d'une virtuosité stylistique aussi novatrice que sa philosophie — ces deux originalités étant inextricablement liées ? Sophiste doublé d'un rhapsode pour ses détracteurs : penseur des plus fascinants pour ses disciples à travers le monde. Un aspect, peut-être, mérite d'être souligné.

Après les Présocratiques qu'il chérissait, Nietzsche est le philosophe dans les écrits duquel se fondent spéculation abstraite, poésie et musique. La musique imprègne l'existence de Nietzsche. Il compose. Gustav Mahler, parmi d'autres, met ses paroles en musique. Nietzsche écrit de la poésie. Sa contre-éthique, son antimétaphysique informent la modernité. La triple interaction présumée du chant, de la *doxa* et du poème chez Pythagore et Parménide est à l'œuvre chez Nietzsche. Elle est essentielle à sa critique du rationalisme socratique et de la philosophie académique. Chez lui, la poésie et la musique de la pensée sont littérales.

Les *Idylles de Messine* sont sept légers poèmes lyriques datés de 1882 et qui n'ont pas subi l'influence de Heine. Les sonorités sont typiques de Nietzsche : l'insomniaque qui brûle de dormir, l'enchantement des oiseaux en plein vol, les étoiles de la Méditerranée. Une grande polémique fait surface : « Raison ? vilaine affaire », très inférieure au « chant, au rire et aux trilles » des *Lieder*. Nietzsche se moque de sa vocation poétique : « Toi, poète ? Tu as la tête dérangée » ! Mais le pivert dont les coups répétés ont déclenché la métrique de Nietzsche ne sera pas rembarré : « Oui, *mein Herr*, vous êtes un poète ! » Trois ans plus tard, l'oiseau devait avoir magnifiquement raison.

Le « *Nachtwandler-Lied* », le chant et le nocturne du vagabond de nuit, est à la fois l'apogée et le finale d'*Ainsi parlait Zarathoustra*. Il est très clairement fait pour être chanté :

*O Mensch ! Gieb acht !
Was spricht, die tiefe Mitternacht ?
« Ich schlief, ich schlief —,
Aus tiefem Traum bin ich erwacht : —
Die Welt ist tief,
Und tiefer als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh —,
Lust — tiefer noch als Herzeleid :
Weh spricht : Vergeh !
Doch alle Lust will Ewigkeit —,
— Will tiefe, tiefe Ewigkeit ! »*

ô homme, prends garde !
Que dit la profonde mi-nuit ?
« Je dormais, je dormais —
De mon profond rêve je me suis éveillé —
Profond est le monde,

Et plus profond que ne l'a pensé le jour.
Profonde est sa peine —
Le plaisir — plus profond encore que la souffrance du cœur.
Ainsi parle la peine : Disparais !
Mais tout plaisir veut éternité —
veut profonde, profonde éternité ! »
(trad. Maurice de Gandillac)

Ces onze vers sont saturés de la profondeur et de la ténèbre du milieu de la nuit, de la pénombre entre sommeil et éveil. Philosophique ou poétique, la profondeur est elle-même un mode vivant de la ténèbre. Ce n'est pas en plein jour — et Nietzsche a été le ministre de l'aurore et du grand midi — que le monde révèle sa profondeur. Une profondeur de souffrance (*Weh*), de plaisir ou de désir (la traduction rend mal *Lust*, qui correspond à *Conatus* au sens de Spinoza, à ce qu'il entre de libidinal dans la conscience et l'âme humaine). Nulle souffrance de nos cœurs (*Herzeleid*) n'est aussi profonde que ces élans ou appétits premiers et contradictoires. Peine et chagrin commandent le transitoire. Mais *Lust* veut l'éternité, la « profonde, profonde éternité ». Car telle est la force de vie par-delà bien et mal.

Il est difficile de citer une brève poésie lyrique soumise à une aussi forte pression émotionnelle et intellectuelle. La structure anaphorique est déjà plus qu'à mi-chemin de la musique. La ponctuation complexe relève de la notation musicale. Est-il absurde d'entendre la pensée en contralto ? Souveraine est ici l'entr'animation de l'ontologie et de la poésie. Tout le propos de cet essai pourrait s'appuyer sur ce texte.

*

Observant la publication concomitante en 1890 de ses *Principes de psychologie* et du roman de son frère Henry James, *La Muse tragique*, William James déclara que ce serait bel et bien une « année mémorable dans la littérature américaine ! ! » Du fait de son insistance sur une langue accessible, robustement démocratique, accessible, William James avait du mal à apprécier les circonvolutions byzantines de la manière tardive de Henry. Au mieux accordait-il que *Les Ailes de la colombe* et *La Coupe d'or* avaient réussi « à y parvenir d'une certaine façon, en dépit de la perversité de la méthode et de sa longueur, que je ne suis pas seul à déplorer ». À l'occasion, néanmoins, l'avocat du pragmatisme pouvait faire étalage de son *brio* stylistique. Il sut montrer comment la passion de la saisie intuitive « préfère n'importe quelle dose d'incohérence, de précipitation et de fragmentation [...] à une manière abstraite de concevoir les choses qui, les simplifiant, dissout en même temps leur plénitude concrète ». Il estimait que « la ruée en avant de notre pensée à travers ses franges est le propre éternel de la vie ». Henry James aurait souscrit à cette manière d'indiquer la pénombre, quand bien même il eût sans doute préféré « sensibilité » (*feeling*) à « pensée ». Tout n'a pas encore été moissonné du long dialogue, certes souvent intérieur, du philosophe et du romancier. La phénoménologie de la conscience les fascinait tous deux, de même que les moyens, analytiques ou imaginatifs, par lesquels on pouvait avoir une idée de sa dynamique. Où Henry James se tourna vers Flaubert et Tourgueniev, comme le fit aussi son frère, William James trouva chez Bergson une affinité décisive.

Quand Bergson reçut le prix Nobel de littérature, en 1927, la distinction parut justifiée. Pour ses détracteurs, c'était la confirmation de son éminence littéraire, plutôt que philosophique. Également doué pour les mathématiques et pour les lettres, Bergson commença par enseigner des textes anciens et

modernes comme Sophocle, Montaigne, Molière et Racine. En 1884, le jeune enseignant édita des morceaux choisis de Lucrèce. Le choix était représentatif de l'avenir de Bergson. Puisant dans les sources philosophiques antiques, le commentaire de Bergson va jusqu'à Shakespeare et Musset. Les leçons sur *Le Rire* initièrent la célébrité du philosophe. Thackeray et Mark Twain sont présents dans cette méditation étincelante. Bergson cite non seulement Cervantès et Molière, mais aussi les virtuoses de la comédie de boulevard. La découverte de Ruskin ne fut pas moins décisive qu'elle le serait pour Proust. *Les Peintres modernes* de 1843, avec leur symbiose tactique d'abstraction théorique et de lyrisme, incitèrent Bergson à élaborer son modèle de l'intuition esthétique et de la créativité. Dorénavant, l'analyse bergsonienne de l'intériorité psychique et des formes symboliques servira des fins philosophiques et épistémologiques.

Comme dans le *Banquet* de Platon, le concept de *poiesis* à la fois métaphysique et esthétique, scénique et systématique engendrera les propositions de Bergson. La définition centrale est celle de la « durée », de la genèse subjective, intérieure, de la temporalité existentielle, éprouvée, qui diffère radicalement des usages chronométriques, linéaires et neutres (fictions rationnelles) du temps. La conscience danse sur la « musique du temps ». Elle est, explique Bergson, l'immédiateté du temps en mouvement, un *moto spirituale* interne et incessant. Le moi lui-même est perpétuellement métamorphique dans ses intégrations intuitives du passé, du présent et du futur. En un sens, toute la construction de Bergson est une élaboration de « l'homme ondoyant et divers » de Montaigne, et de son « je ne peins pas l'être, je peins le passage » (et où distinguer, dans les *Essais*, le génie philosophique du génie linguistique ?). Pour Bergson, les aperçus introspectifs qui nous permettent d'enregistrer ces processus vitaux informateurs sont en substance rationnels. Ils se prêtent à une élucidation cognitive. Affirmé dès 1903, cet « impressionnisme logique », ce platonisme cartésien, définit l'originalité de Bergson et le charme que ses enseignements exercent sur ses contemporains. L'intuitionnisme de Bergson révèle les « ondulations du réel » (l'« ondoyant » de Montaigne). Par une de ces symétries ou harmonies d'accords à la fois déroutantes et cruciales dans l'histoire de la pensée et de la métaphore, la « théorie ondulatoire » de Bergson correspond à celle qui se développait alors dans la physique atomique, dans la relativité et l'intelligence de la lumière. Les « ondes » caractériseront les modèles électromagnétiques et thermodynamiques tout autant que la musique de Debussy et les fictions de Virginia Woolf. Bergson se situe au rendez-vous de lignes de sensibilité qui, pour ainsi dire, font chorus.

Cette fluidité active et cette vague composite de la durée est la condition de l'esthétique. La littérature donne un accès privilégié à la cadence, à la chorégraphie de l'expérience intériorisée. Novalis avait défini la poésie comme « réalité absolue ». Mais la grammaire, si souple et inventive soit-elle, peut-elle traduire sa linéarité dans le flux de l'immédiat ? Dans le sillage de Bergson, Proust, Joyce, Faulkner et Broch s'attaqueront à cette énigme épistémologique. L'avant-garde de la fiction moderne est intégralement philosophique. Seuls la poétique et l'art — le cinéma est imminent — peuvent rendre sensible ce continuum, ce pouls de l'être habituellement masqué ou dénaturé par des réalités superficielles, banalisées, statistiquement ordonnées. Ce sera, dans le registre qui lui est propre, l'exposition par Heidegger des « Souliers » de Van Gogh ou de la poésie de Rilke. Dans l'art mineur, suggère Bergson, il n'en ressort que simple fantaisie. Dans le grand art et la grande littérature, ce travail communique des vérités plus significatives que ne le font les sciences de ce qu'est l'être humain. Le grand art ou la grande littérature seuls autorisent « l'étude de l'âme dans le concret », où le « concret » est, presque paradoxalement, une suite infinie de dégradés et de nuances. De cette suite, la mélodie est l'agent le plus fidèle. À aucun moment Bergson ne dissimule combien cette croyance est redevable à la musicalité synesthésique de Baudelaire et de Verlaine. Toujours selon Bergson, la mélancolie virgilienne ou la « découverte » par Rousseau du sublime alpin dévoilent des énergies marémotrices de la

conscience humaine jusqu'ici inexplorées. Ces innovations sont des « poussées » du plus profond — la formule est de Schiller —, qui trouvent leur origine au cœur de la psyché. L'intuitionnisme de Bergson esquive le mystique. Qu'il avance ou recule, il n'en cherche pas moins toujours la garantie de la raison. D'où, comme l'observait Bergson, une parenté avec Plotin.

Les fixités héritées du vocabulaire et de la syntaxe ne peuvent jamais combler totalement l'écart entre l'expression, d'un côté, le flux et le tourbillon de la conscience, de l'autre. *La Pensée et le mouvant* résume ainsi le combat à cette fin : « embouteillée à sa sortie de la source », l'intuition ne saurait être exprimée que par des symboles linguistiques. Par analogie avec le calcul intégral, la configuration linguistique essaie d'arrêter momentanément le torrent, les vagues de conscience, de manière à nous rendre conscients de leur vitalité par nature impossible à récupérer. Très attentif aux spontanéités comme aux contraintes des ressources verbales, Bergson conclut que celles-ci expriment moins le spectre et les nuances multiples de la conscience que les couleurs ou les sons musicaux. Dans certaines limites, la poésie s'approche davantage que la prose de la source des valeurs psychiques. Dans une perspective qui rappelle les émanations de Plotin, Bergson essaie de retracer comment l'expérience psychique engendre images et structures symboliques. Ce qui le conduit à une étude psychologique des rythmes verbaux et de tonalités : « Le côté musical du style, c'est peut-être l'essentiel. [...] Quand j'écris tel paragraphe, les points et les virgules sont placés avant le texte ; la ponctuation précède la phrase et les mots. Un mouvement intérieur m'indique qu'à un certain moment doit venir, si c'est possible (il y a de ces hasards bienfaisants !), des mots à consonances identiques qui se suivent ». Dans le *Discours*, soutient Bergson, les propositions de Descartes puisent leur énergie dans des rythmes qui dépendent de la ponctuation. Il faut les lire à voix haute, comme la poésie. Nulle part les « harmoniques » de Bergson ne sont plus convaincantes que dans sa comparaison entre le rire et l'écume sur la crête de la vague :

Les vagues s'entre-choquent, se contrarient, cherchent leur équilibre. Une écume blanche, légère et gaie, en suit les contours changeants. Parfois le flot qui fuit abandonne un peu de cette écume sur le sable de la grève. L'enfant qui joue près de là vient en ramasser une poignée, et s'étonne, l'instant d'après, de n'avoir plus dans le creux de la main que quelques gouttes d'eau, mais d'une eau bien plus salée, bien plus amère encore que celle de la vague qui l'apporta. Le rire naît ainsi que cette écume.

L'enfant excepté, seul Nietzsche rivalise avec cette légèreté incisive. L'« élan » mercuriel, pour employer un mot que Bergson fit sien, stimule la découverte psychologico-épistémologique.

Quoique diffuse et atmosphérique, et souvent de seconde main, l'influence de Bergson sur la littérature fut envahissante. Pendant un temps, le « bergsonisme » fut un climat de sensibilité et un des tout premiers exemples de la pénétration dans les médias de thèmes académiques. Si le charme exercé par Bergson pouvait bien relever de l'écume mondaine — le Tout-Paris se pressait à ses cours —, le stimulant et l'impact étaient bien réels. Dès 1913, Proust, qui était un lointain parent, devait être qualifié de « disciple intégral de Bergson ». L'attribution tourna au cliché. Comme Joyce N. Megay l'a montré dans son *Bergson et Proust* (1976), il s'agit d'une distorsion. Après une première rencontre, en 1890, les contacts personnels furent rares et cessèrent quasiment après 1913. Dans la *Recherche*, Bergson n'apparaît qu'une seule fois, dans un passage ajouté en 1921. En mai 1904, il loue la traduction de Ruskin par Proust ; quant à ce dernier, il ne devait plus guère lire Bergson après *L'Évolution créatrice*. Dans un entretien accordé à la presse en 1913, il s'efforce de distancier sa future fiction de l'enseignement de Bergson. Il souligne les différences entre la mémoire bergsonienne et son propre modèle de remémoration volontaire et

involontaire. Ses vues sur le sommeil et les rêves ne sont pas celles de Bergson, et Proust, à la différence de William James, est sceptique quant à l'intérêt de Bergson pour le spiritualisme et sa foi dans la survie de l'âme. Quant à Bergson lui-même, il ne fut pas un lecteur assidu de Proust. Jamais il ne douta de la prééminence de la philosophie sur la fiction narrative. Il exprima une admiration conventionnelle pour l'acuité psychologique de Proust et ses ressources stylistiques, mais jugea que la *Recherche* ne laissait pas à ses lecteurs le sentiment de « vitalité accrue » qui est le propre des grandes œuvres d'art. Une œuvre d'art vraiment grande doit laisser « la porte ouverte à l'espérance ». Ce à quoi Proust ne parvient pas. À la fin de son auguste vie, Bergson déclara qu'au fond Proust avait tourné le dos à « la durée » et à « l'élan vital ». Un abîme séparait leurs lectures réciproques du monde. Reste à élucider la fonction du judaïsme ou du semi-judaïsme, rubrique particulièrement fascinante, chez Montaigne, Bergson et Marcel Proust.

Les relations avec la personne et les œuvres de Péguy sont d'un ordre autrement lourd de conséquences. Elles comptent parmi les « riches heures » des rencontres du philosophique et du poétique. Péguy lit Bergson à compter de 1900 au point d'en faire son unique « véritable maître » et de suivre assidûment ses cours. Mais déçu de voir que Bergson ne lui était d'aucune aide dans sa situation périlleuse, Péguy coupe les ponts en 1912. Cependant, il ne le fit qu'extérieurement. Dans une lettre vibrante du 2 mars 1914, il écrit à Bergson : « C'est vous qui avez rouvert en ce pays les sources de la vie spirituelle. » Il sait qu'« il sera impossible de [le] séparer de Bergson ». L'année 1914 fut celle de la réconciliation personnelle. Bergson veillera avec sollicitude sur la famille orpheline de Péguy.

Charles Péguy ingère Bergson à la manière de cannibale qui est la sienne. À l'optimisme élégant du philosophe, il donne une inflexion tragique, presque matérialiste. Il fait écho à l'évaluation bergsonienne (plotinienne) de l'instant présent comme éternité en puissance. Le flot de son éloquence répétitive, avec ses crêtes, semble réaliser l'élan en avant de la « durée ». La lame de fond est sur le point de faire irruption dans la futurité. Ces concordances et titres de parenté — Bergson conservant sa distance mondaine — inspirent l'hommage tumultueux, la glose de Bergson et la philosophie bergsonienne et la dernière *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie*, une « note » aux dimensions gigantesques qui traitait aussi, et admirablement, du génie de Corneille. Ces traités, qui occupent une place de choix dans le dialogue que j'essaie d'écouter entre métaphysique et littérature, expriment la fidélité troublée d'un catholique réfractaire dont les écrits ont été mis à l'Index. Non moins que Péguy lui-même, Bergson, flirtant avec le catholicisme, contrevint « à la momification, à la bureaucratie, à la mort » qui régnaient dans l'ecclesia officielle portée à censurer. Pour Péguy, « le bergsonisme n'est point une géographie, c'est une géologie », éclairant d'une lumière sans précédent les mystères du « problème de la grâce qui est sans doute lui-même le plus profond problème chrétien ». (Pétrie de Bergson, Simone Weil eut approuvé.) Mais la tâche n'est pas achevée. « Bergson nous a débarrassés du matérialisme, de l'intellectualisme, du déterminisme, de l'associationnisme, du mécanisme », mais il ne les a pas rendus inhabitables pour ceux qui désirent néanmoins les habiter. Ces sombres prévisions comptent parmi les derniers mots que Péguy écrivit à la veille de sa mort héroïque, clairement prévue. Le dialogue avec Bergson s'interrompt au milieu d'une phrase.

Autrement plus difficile à apprécier, quoique généralement inféré, est le rôle de Bergson dans l'apparition du monologue intérieur. *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin, dans lequel Joyce puisa de son propre aveu une inspiration technique, avait paru en 1887. Les monologues intérieurs de Valéry, ses efforts pour arrêter ou cristalliser le cours du temps remontent au début des années 1890. La vogue des fictions de la fluidité introspective, de la remémoration en continu, paraît néanmoins faire écho à l'autorité largement reconnue de la doctrine de Bergson. Les « particules ondulatoires » et les déploiements lumineux à la lisière ou à la couronne de la conscience inspirent les expériences narratives

depuis Proust et Joyce jusqu'à Virginia Woolf, Faulkner et Broch. Dans *Le Bruit et la fureur*, dans *la Promenade au phare* et *La Mort de Virgile*, le récit se fait flot. Il y a ici quelque paradoxe car aucune prose ne fut plus classiquement limpide que celle de Bergson.

Apôtre de la mobilité, Bergson ne devait guère modifier le ton, les invariants performatifs de son style magistral. Sa discipline urbaine, son équilibre séduisant furent d'emblée à l'œuvre :

Où il y a une fluidité des nuances fuyantes qui empiètent les unes sur les autres, elle [notre attention] aperçoit des couleurs tranchées, et pour ainsi dire solides, qui se juxtaposent comme les perles variées d'un collier : force lui est de supposer alors un fil, non moins solide, qui retiendrait les perles ensemble.

Sans doute ne pensons-nous « qu'avec une petite partie de notre pensée »,

mais c'est avec notre passé tout entier, y compris notre courbure d'âme originelle, que nous désirons, voulons, agissons. Notre passé se manifeste donc intégralement à nous par sa poussée et sous forme de tendance, quoiqu'une faible part seulement en devienne représentation.

Notez l'image naturelle de la « courbure d'âme » et l'horizon caractéristique du calcul intégral dans ce « intégralement ». L'artifice platonicien des Idées est expédié d'un coup : « Cela revient à dire que le physique est du logique gâté. » Puis le rythme s'accélère :

[...] La vie tout entière, animale et végétale, dans ce qu'elle a d'essentiel, apparaît comme un effort pour accumuler de l'énergie et pour la lâcher ensuite dans des canaux flexibles, déformables, à l'extrémité desquels elle accomplira des travaux infiniment variés. Voilà ce que l'élan vital, traversant la matière, voudrait obtenir tout d'un coup.

Le paradigme intertextuel de l'électricité reste élégamment tacite. Ou voyez encore comment est traité le thème de la grâce, des mentalités confinant au mysticisme dans les derniers écrits de Bergson, dont on ne trouve de parallèles contemporains que chez William James et T. S. Eliot. Tout du long, une clarté presque prosaïque célèbre la poussée de la conscience vers la liberté. L'aura festive de Bergson souligne le contraste avec Freud :

Au moment où l'acte va s'accomplir, il n'est pas rare qu'une révolte se produise.

C'est le moi d'en bas qui remonte à la surface. C'est la croûte extérieure qui éclate, cédant à une irrésistible poussée. Il s'opérait donc, dans les profondeurs de ce moi, et au-dessous de ces arguments très raisonnablement juxtaposés, un bouillonnement et par là même une tension croissante de sentiments et d'idées, non point inconscients sans doute, mais auxquels nous ne voulions pas prendre garde.

« Non point inconscients sans doute » : une réserve dont on ne se soucie pas et qui nie la psychanalyse.

Il est toujours gratifiant de citer Bergson (la prose de Hume procure souvent la même sensation). À n'en pas douter, on continue de le lire. Son héritage dans la phénoménologie (cf. Merleau-Ponty), dans

l'intelligence de l'expérience esthétique et religieuse reste appréciable. Mais est-il encore une force vive ? Ou Bergson se trouve-t-il dans la pénombre de l'importance historique et littéraire à l'exemple de personnages tels que William James ou Santayana, voire Croce ? Le paradoxe sous-jacent ne laisse pas d'être suggestif : celui d'un don stylistique si éminent et enchanteur que le nécessaire ballast et la densité du contenu philosophique en souffrent. Bergson demeure un écrivain de première grandeur. Son « charme » — il goûte ce mot, comme Valéry — aurait-il subverti son autorité intellectuelle ? Se replongeant dans ses œuvres, on respire une atmosphère à la fois délicate et surannée, comme ces odeurs de lavande des armoires à linge de la Belle Époque. La provocation, le mordant ne sont plus d'actualité. Par opposition à Husserl, par exemple, la difficulté est trop souvent faite pour paraître vulgaire. Suivant la définition de Hegel, le véritable métaphysicien est un homme qui inquiète, suscite un malaise. Il y avait aussi une part d'obscurité dans la perspective de Bergson, notamment vers la fin. Mais il ne souhaitait pas étendre cette obscurité à ses lecteurs.

*

George Santayana est passé de mode. Ses efforts pour donner une interprétation naturaliste de la beauté, son concept du spirituel comme intuition pure, ses manières de lire Lucrèce et Spinoza pour atteindre le calme philosophique et un certain réalisme épicurien se sont révélés peu durables. La clarté urbaine de la prose de Santayana a vieilli. Mais quel philosophe a été l'objet de deux plus beaux poèmes ?

Wallace Stevens est le plus métaphysique des poètes américains. Il est attentif à la « poésie pure » de Platon. À la grandeur de Leibniz. Il préface les traductions des dialogues philosophiques de Valéry et compose « A Collect of Philosophy » : « Un poème dans lequel le poète a choisi pour sujet un thème philosophique devrait aboutir au poème des poèmes. Que l'aile de la poésie doive aussi être l'aile impétueuse du sens paraît être un bien esthétique extrême ; ainsi, le moment venu et, peut-être, sous d'autres horizons politiques, il peut voir le jour. » Stevens est un épistémologue profondément soucieux des relations possibles entre imagination et fait. Il convient, avec Croce, que la « poésie est le triomphe de la contemplation ». Il s'interroge sur la validité de l'analogie et conteste le positivisme logique d'A. J. Ayer. Pour lui, comme pour Schopenhauer, la « réalité moderne est une réalité de décréation ».

Les affinités avec Santayana sont marquées. Pour l'un comme pour l'autre, l'esprit réfléchit sur lui-même afin de suivre le « flux de substance » et le « bourdonnement du changement intérieur ». Stevens et Santayana voient dans la religion une sorte de poésie, une « fiction suprême » dont les essences se laissent percevoir par l'intuition et actualiser dans l'individualité sensorielle d'instant privilégiés. « Pour un vieux philosophe à Rome » parut à l'automne de 1952, à l'époque de la mort de Santayana. Il se nourrit amplement de l'entretien d'Edmund Wilson avec Santayana publié en avril 1946. Stevens lui-même fait écho à ce dialogue dans « L'Imagination comme valeur » de 1948 [repris dans *L'Ange nécessaire*] : « Il peut y avoir des vies dans lesquelles la valeur de l'imagination est la même que sa valeur dans les arts et les lettres. » Santayana devient l'alter ego de Wallace Stevens. Rome est perçue comme la fusion augustinienne de la Cité de l'Homme et la Cité de Dieu. Elle est à la fois « seuil », aussi humble que le cloître où logeait Santayana, et « au-delà », transcendante dans la splendeur du « plus vaste des théâtres » et du « porche à colonnes ». Ici les « flottantes oriflammes se changent en ailes ». Ici, « le possible céleste » s'adresse à l'oreiller de l'homme assoupi dans « les profondeurs de l'éveil ». Du silence et de l'humilité, sourd une « grandeur totale à la fin », et dans la poésie comme en métaphysique, la pensée est le maître-bâtitteur :

*Total grandeur of a total edifice,
Chosen by an inquisitor of structures
For himself. He stops upon this threshold,
As if the design of all his words takes form
And frame from thinking and is realized.*

Grandeur totale d'un édifice total,
Choisi par un inquisiteur de structures
Pour lui-même. Il s'arrête sur ce seuil,
Comme si le dessein de toutes ses paroles prenait forme
Et corps par la pensée et devenait réalité.
(trad. Claire Malroux)

Dans les « cars chargés de GI's dérangés par les souvenirs et d'officiers professeurs de philosophie », venus faire « irruption » (*crashing*) dans la cellule de Santayana après la fin de la guerre en Europe, se trouvait le jeune Robert Lowell. Un Bostonien rendant visite à un Bostonien, « déconcerté de vous trouver encore en vie ». Lowell se fixe sur ce qu'il tient pour l'agnosticisme tempéré de Santayana, voire son athéisme, au sein de son sanctuaire monastique. Les ombres d'août enveloppent l'épicurien moribond : le maître de Dante, Ser Brunetto, vaincu, en perdition, les convives du *Banquet* :

*as if your long pursuit of Socrates'
demon, man-slaying Alcibiades,
the demon of philosophy, at last had changed
those fleeting virgins into friendly laurel trees
at Santo Stefano Rotondo, when you died
near ninety,
still unbelieving, unconfessed and unreceived...*

comme si ta longue quête du démon de Socrate
le tueur d'hommes Alcibiade,
le démon de la philosophie, avait enfin changé
ces vierges fugaces en lauriers accueillants
à San Stefano Rotondo, quand tu es mort
à près de quatre-vingt-dix ans,
encore incroyant, inconfessé, inadmis.

Ce n'est point la sérénité métaphysique de Wallace Stevens qui est en jeu, mais l'intensité heurtée de la rencontre confessionnelle, mais agonistique, de Lowell avec le catholicisme. Santayana devient saint Jérôme dans son antre consacré, travaillant encore avec sa « loupe vibrante »,

where the whirling sand

*and broken-hearted lions lick your hand
refined by bile as yellow as a lump of gold.*

où le tourbillon de sable
et les lions au cœur brisé te lèchent la main
affinée par la bile, aussi jaune qu'une masse d'or.

Avec l'hommage d'Edna Saint Vincent Millay à la « beauté nue » chez Euclide, ces deux poèmes sont des célébrations, pas si fréquentes dans la littérature américaine, de l'aura de l'intellect.

*

La querelle tout à la fois âpre et fraternelle entre philosophes et poètes a trouvé des échos tout au long de l'histoire millénaire, sans égale, de la poésie grecque. De la répudiation d'Homère par Solon et Platon et des sages byzantins jusqu'à aujourd'hui. Des étrangers s'y sont joints, telle Anne Carson dans sa méditation inspirée sur Simonide. Mais pour d'évidentes raisons culturelles et linguistiques, le dialogue demeure grec de part en part. Ainsi, au XX^e siècle, Nikos Gatsos se tourne-t-il vers Héraclite :

Jetez les morts, dit Héraclite, et il vit le ciel blêmir
Et deux petits cyclamens dans la boue s'étreignirent
Il s'inclina pour baiser sa dépouille sur le sol hospitalier
Tel le loup sorti du bois voir un chien mort et pleurer
Que m'importe la goutte qui brille sur ton front ?
Je sais, la foudre sur tes lèvres a écrit son nom
Je sais, un aigle a bâti son aire dans tes yeux...¹

Ou, dans une veine plus légère, la vignette de Nasos Vayenas sur Spinoza :

(De la cause première il était si vain
qu'il a failli mourir de faim)²

mais, tel un tambour, dans le bush africain, il adressa des signaux vers l'infini...

Les images spéculaires abondent dans le pas de deux des métaphysiciens et des poètes. Des philosophes fictifs ou *in proprio persona*, comiques ou graves, surgissent dans la poésie, le drame et le roman. La bizarrerie de leur quête, leurs manières d'être excentriques et prétentieuses, leur obsession, au sein de la communauté ordinaire n'ont pas manqué de retenir les observateurs depuis Xénophane sur Pythagore. De façon plus surprenante, elles ont occupé des compositeurs comme Haydn et Satie. Des morceaux du *Tractatus* de Wittgenstein, je l'ai dit, ont été mis en musique. Un certain Jean-Baptiste Stuck compose une cantate *Héraclite et Démocrite* en 1722. Dans son *Novae de infinites laudes* de 1962, Hans Werner Henze utilise des textes philosophiques de Giordano Bruno. L'iconographie est pléthorique. Les représentations de la mort de Socrate sont courantes dans la peinture des XVIII^e et XIX^e siècles. *L'École*

d'Athènes prolonge et perpétue toute une lignée d'illustrations philosophiques, qui court des bustes hellénistiques et romains de maîtres-penseurs, presque un genre en soi, jusqu'au fascinant *Aristote* de Rembrandt. À un niveau qui conserve une bonne part de son secret, la philosophie elle-même devient scénique, figurale chez Giorgione. La manière d'un Blake ou d'un Rodin de faire passer la pensée spéculative et abstraite en attitudes corporelles et en gestes est devenue iconique. Des images médiévales de Thalès chutant dans un puits parce qu'il avait le regard perdu dans les étoiles, jusqu'à Daumier, la caricature a toujours confiné au sublime. Mais, comme souvent, le sommet est au début.

Les Nuées d'Aristophane restent une pièce déroutante à plus d'un titre. Nous ne savons quasiment rien de son fiasco apparent en 423, la première fois qu'elle fut jouée. Nous ne disposons que d'une version remaniée où Aristophane se répand en remarques acides sur l'incompréhension de son premier public. Les allusions à la guerre, aux incursions spartiates, sont marquantes, mais il est difficile d'en évaluer l'effet sur le propos comique. Par-dessus tout, l'attitude d'Aristophane envers Socrate ne se résume pas à la dérision mordante. Elle est plus complexe. Platon n'en blâmera pas moins la pièce, pour son rôle significatif dans la traque et la condamnation ultérieures du philosophe. Le texte fourmille d'éclats alarmants de menaces et de prévisions :

Ah ! quel égarement est le tien,
et celui d'une cité qui te nourrit
à corrompre les jeunes gens !
(trad. Pascal Thiery)

Par deux fois, la pièce donne d'indubitables avertissements sur le sombre avenir de Socrate. Il est une ironie macabre dans cette suggestion de Strepsiade : son éloquence virtuose vaudra à Socrate d'être acquitté sur tous les chefs d'accusation. De surcroît, trois autres comédies au moins raillaient apparemment Socrate. À en croire Plutarque, il n'avait cure de ses éreintements. Nulle part la caricature aristophanesque ne fausse davantage la réalité que lorsqu'il s'en prend à Euripide. On ne saurait reconstituer avec certitude les conventions ou les contraintes admissibles de la mimésis satirique. Dans le *Banquet*, Platon lui-même représente Aristophane, le génie comique, et son maître bien aimé en excellents termes. Son finale taquin tourne autour de leur sobriété commune. Dans son commentaire laborieux mais profond de 1966, *Socrate et Aristophane*, Léo Strauss va plus loin : dans la « plus sage » comédie d'Aristophane, il discerne les signes d'un accord sous-jacent entre le philosophe et le dramaturge. Aristophane n'est pas très loin de sa cible quand il cherche à concilier les vertus civiques et la justice avec les plaisirs naturels des sens. Jouée devant « une foule inhabituellement éveillée et exigeante » — comment Léo Strauss le sait-il ? —, la pièce aurait-elle été une mise en garde pas totalement inamicale ?

La structure des motifs dramatiques est binaire. Son *basso profundo* n'est rien de moins que la destinée d'Athènes. La *polis* menacée peut-elle renouer avec ses vertus traditionnelles de modération, de piété envers les dieux, de pédagogie disciplinée ? Peut-elle perpétuer les idéaux de véracité et de justice enjoins par Socrate ou va-t-elle succomber au mensonge sophistique, à la fourberie de la vénalité parjure ? Est-il déjà trop tard, demande Aristophane ? La folie se serait-elle déjà emparée d'Athènes ? Ce débat fondamental revêt de multiples formes. Les enseignements et la *praxis* des sophistes que vise Aristophane vont au-delà de Socrate et de son écurie pour inclure Anaxagore, Protagoras, Gorgias et Prodicos. Au gaspillage licencieux et au snobisme mondain des citadins est opposée la robuste simplicité des quêtes rustiques. Les valeurs familiales, pour ainsi dire organiques, sont opposées aux associations

libertaires des disciples et acolytes philosophiques — essaim opportuniste sans fidélité ou *éros* véritable. La théorie abstraite, la recherche scientifique factice (Swift suit de près *Les Nuées*) sont moquées au nom du simple bon sens et de la sagesse civique. Tout du long, l'*agôn*, le duel dialectique oppose les générations, les pères et les fils. L'« exquise tension entre l'obscène et le sublime », pour reprendre les mots de William Arrowsmith dans la préface à sa traduction, trouve son apogée dans le personnage de Phidippide qui menace de rosser son père et, on a peine à y croire, sa mère. Symétriquement, Strepsiade cherche à soumettre son fils tapageur et scandaleux à une autorité archaïque qui se retourne contre elle. La manière dont Aristophane rend le conflit entre Eschyle et Euripide, entre la tragédie rituelle et le mélodrame ironisant, est un autre aspect de ce conflit et de cette crise qui englobent tout. Mais l'essentiel est le choc entre le bon sens naturel et la spéculation sophistique, entre la juste raison, qui se nourrit de piété, et le maquignonnage verbal. Au-dessus planent les Nuées, ambiguës et changeantes.

Le langage lui-même est un protagoniste. L'enjeu en est l'ahurissante capacité du langage, humain ou divin, de communiquer, de rendre persuasifs la vérité ou le mensonge. Cette dualité fatale n'est pas moins présente chez Aristophane que dans le chapitre trois de l'Épître de Jacques. La bouffonnerie verbale de la pire espèce alterne avec le lustre poétique et la musicalité des interventions des Nuées. De manière quasi intraduisible « coups de tonnerre et pétarade sont du pareil au même ». Les oscillations des registres linguistiques sont mercurielles. Socrate, en l'air :

car il est vrai que la terre, avec force,
attire à elle la sève de la pensée...
C'est exactement ce qui se passe pour le cresson !
(trad. Pascal Thiery)

La dérision du pédantisme par Rabelais, Ben Jonson ou le troisième voyage de Gulliver serait-elle imaginable sans le tableau que brosse Aristophane des chiropracteurs, des faux voyants, des jeunes fâts aux cheveux longs, des bardes portés au dithyrambe, des astrologues et des parasites « New Age » ? Où trouve-t-on parodie plus pénétrante des techniques socratiques du questionnement, de son *elenchos* ? Ionesco n'est pas loin. Mais la drôlerie, la grivoiserie, la cavalcade du langage virent au noir et se font brutales à la fin. L'incinération de la cabane où enseigne Socrate et la traque meurtrière de ses disciples traduisent une réelle abomination. « Si *Les Nuées* ne rendent pas la vie facile à Socrate, Aristophane en avait-il cure ? », demande K. J. Dover. La question tenaille. Comme celle des sentiments des spectateurs envers Socrate très en vue, suivant la tradition, lors de la représentation de la pièce. Je ne connais qu'un seul parallèle : celui de J. Robert Oppenheimer au théâtre, à Paris, venu se voir représenté sur scène, entre fait et fiction, dans la reconstitution des auditions inquisitoriales qui avaient flétri sa vie. Quelles torsions du moi, quelles blessures d'amour-propre ou humiliations masochistes résultent de ces reflets spéculaires ?

Les Nuées trouve une vie posthume scintillante dans *Les Acrobates* de Tom Stoppard (*Jumpers*, 1972). Les prénoms des personnages principaux sont ceux du philosophe moral George Moore et de sa femme, Dorothy. Le texte fourmille d'allusions à A. J. Ayer. Sauf erreur de ma part, Stoppard puise essentiellement dans les idiosyncrasies verbales et gestuelles, devenues légendaires, du théologien et moraliste de Cambridge, Donald McKinnon. La vaine-gloire académique et les manœuvres de conjuré, l'innocence solipsiste du penseur abstrait dans la vie quotidienne, le contraste entre l'éthique la plus haute et le libertinage sont des thèmes que Stoppard partage avec Aristophane. Une bonne partie des

bouffonneries abstruses, des jongleries qui ont rendu *Les Acrobates* mémorables sur scène passent mal sur la page imprimée. Ce qui persiste, c'est le brio incandescent et érudit des monologues de George, redevables en l'occurrence à l'éloquence fracturée mais torrentielle de Lucky dans *En attendant Godot*. Les instruments logiques d'Aristote et de l'Aquinate, les paradoxes de Zénon et de Cantor, les maximes de Descartes et de la philosophie linguistique sont subtilement déformées, rendues absurdes par la courbure du contexte. La théorie de la description de Bertrand Russell autorise et déconstruit tout à la fois les considérations de George sur l'existence de Dieu : « D'ailleurs, je me demande parfois si la question ne devrait pas être plutôt, "Dieu sont-ils ?" » La veine satirique de Stoppard dérive de l'entrelacement de l'acuité logique et de trivialités :

Consider my left sock. My left sock exists, but it need not have done so. [...] Why does my sock exist ? Because a sock-maker made it, in one sense ; because, in another, at some point previously, the conception of a sock arrived in the human brain ; to keep my foot warm in a third, to make a profit in a fourth. [...] Who made the sock-maker's maker ? etcetera. Very well, next ! see, see, I move my foot which moves my sock. (Walks.) I and my foot and my sock all move round the room, which moves round the sun, which also moves, as Aristotle said, though not round the earth, he was wrong about that [...] and one day ! — as we stare into the fire at the mouth of our cave, suddenly ! in an instant of grateful terror, we get it ! — the one and only, sufficient unto himself, outside the action, uniquely immobile ! — the Necessary Being, the First Cause, the Unmoved Mover !!

Prenons ma chaussette gauche. Ma chaussette gauche existe, mais elle aurait très bien pu ne pas exister. [...] Et pourquoi elle existe, ma chaussette ? Parce qu'un chaussetier l'a faite, en un sens ; parce que, dans un autre, en quelque point antérieur, l'idée de chaussette a germé dans la cervelle d'un homme ; pour tenir mon pied au chaud, en un troisième, pour faire du profit en un quatrième [...]. Et qui a fait celui qui a fait le chaussetier ? Etc., très bien, continuons ! Vois, vois, je remue le pied qui remue ma chaussette. (Pas.) Mon pied, ma chaussette et moi, on va faire le tour de la chambre, qui tourne autour du soleil, qui tourne aussi, Aristote l'a dit, mais pas autour de la Terre, là-dessus il s'est gouré [...] et un jour ! — on contemple le feu à l'orée de notre caverne et voilà-t'y pas que dans un instant de gratifiante terreur, ça y est ! — le seul, l'unique, qui se suffit à lui-même, hors action, extraordinairement immobile ! — l'Être nécessaire, la Cause première, le Moteur immobile.

Même si les références à Leibniz et à l'énigme de l'existence, la parabole de la Caverne de Platon et la paraphrase d'Aristote échappent au public, la « gratifiante terreur » devrait le titiller. Un instant plus tard, surgit la grosse farce avec George qui cherche sa « tortue spécialement entraînée », tout droit sortie de la démonstration par Zénon de l'impossibilité du mouvement, et son lapin Pan-pan pareillement éduqué. L'incongru étincelle : la faculté de philosophie est voisine de l'équipe de gymnastique de l'Université, clin d'œil parodique aux idéaux de la Grèce antique. « La chaire de Théologie est la seule qui soit encore plus bas, et elle est vacante depuis six mois puisque le dernier titulaire s'est claqué un tendon. » Au cœur des ironies, de la bouffonnerie et de la mise en scène surréaliste, se trouve la conviction que le « langage est un instrument fini appliqué à une infinité d'idées ». Mais comment viendra-t-il à bout des mérites des « sandwiches au bacon mal cuit, gras et noyé sous le ketchup » ?

Un mets aristophanesque... qui n'est pas fait pour Monsieur Teste. Rédigé dans une chambre qu'avait occupée Auguste Comte, *La Soirée avec Monsieur Teste* remonte à 1894. Valéry définissait le langage comme « corps de l'esprit ». Je ne sache de texte qui surpasse *Teste* dans sa manière de communiquer la musculature de la pensée. Nous ne savons quasiment rien des immédiatetés psychiques de la concentration. Sont-elles chimiques, neurophysiologiques, génétiques, encouragées ou inhibées par le milieu ? (Edmund Husserl avait la réputation de pouvoir se concentrer sur un seul point abstrus pendant huit heures d'affilée.) J'ai eu l'occasion d'évoquer la phrase d'ouverture, devenue proverbiale : « La bêtise n'est pas mon fort. » Teste confesse un douloureux souci de précision, un infini désir de « netteté » — le mot clé de Descartes. Il cherche un système de pensée cohérent, isolé, dans lequel la complaisance romantique de l'infini ne joue aucun rôle. Le « démon » de la maîtrise intellectuelle totale, le « monstre » de la raison absolue (prenons-nous assez souvent le temps d'appréhender ce que l'abstraction a en effet de monstrueux ?) s'incarnent en Monsieur Teste. Ce sont ses visiteurs de la nuit : Valéry chérissait Poe. Teste ambitionne l'unicité, d'être inclus dans les « annales de l'anonymat » — un statut de loin supérieur à la gloire mondaine. Sa Muse, c'est la difficulté : « le génie est *facile*, la divinité est *facile* ». Aucun livre ne s'imisce dans la cellule de Teste, dans ce sanctuaire de l'indifférence. Pourtant, Pascal le savait, « donner à quelque chose une attention suprême », c'est souffrir. Cette façon de s'abstenir de la vulgarité de la simple existence effraie Madame Teste. L'âme de Monsieur est « une plante singulière dont la racine, et non le feuillage, pousserait, contre nature, vers la clarté » ! Son mari est un « mystique sans Dieu » (paradoxe que j'ai retrouvé chez Gershom Scholem, ce maître de l'ésotérique). Teste a conscience du coût. Il le reconnaît dans son journal de bord :

Ma solitude — qui n'est que le manque depuis beaucoup d'années, d'amis longuement, profondément vus ; de conversations étroites, dialogues sans préambules, sans finesses que les plus rares, elle me coûte cher. — Ce n'est pas vivre que vivre sans objections, sans cette résistance vivante, cette proie, cette autre personne, adversaire, reste individué du monde, obstacle et ombre du moi — autre moi — intelligence rivale, irrépressible — ennemi le meilleur ami, hostilité divine, fatale, — intime.

En André Gide, Valéry trouva exactement cet autre intime, cet homologue « destiné ». Mais l'esseulement de la pensée immaculée, l'énigme de la tristesse des mathématiques trouva une expression durable dans la parabole de Valéry.

Trois récits, trois fables primordiales, dont les variantes sont innombrables et qu'aucune interprétation ne saurait épuiser traitent de la fatale parenté du savoir et de la rétribution. L'Arbre de la Connaissance, dans l'Éden, pousse l'humanité à la transgression, à un exil et une misère durables. Prométhée est condamné à des tortures sans fin pour avoir dérobé aux dieux jaloux la sagesse théorique et pratique. L'intelligence en plein effort de Faust va trop loin et précipite son âme en enfer. Un crime ineffaçable s'attache à l'excellence déterminante de l'esprit humain. Une vengeance démesurée s'abat sur ceux qui « enseigneraient l'éternité » (Dante). Les chercheurs de vérité sont à leur tour chassés comme si quelque contradiction organique opposait l'exercice de la pensée et le fait d'être à demeure (*at-homeness*). Reste que rien ne saurait étancher l'élan qui pousse à goûter le fruit défendu, à voler et maîtriser le feu, à poser les questions ultimes à l'exemple de Faust. Fût-ce au coût de sa survie personnelle ou d'un ostracisme social.

De surcroît, cette soif, cette *libido sciendi* et ce « gnosticisme » sont immensément plus puissants que leurs objets, que toutes les intentionnalités locales. Celles-ci peuvent être des défis métaphysiques,

esthétiques et scientifiques de l'espèce la plus haute : la poursuite de « l'Un », de la « clé de l'univers », comme chez Plotin ou, de nos jours, l'accélération des particules. Mais l'objet de la passion peut être aussi bien l'infime, la taxonomie d'un million d'espèces d'insectes, l'étude des ustensiles de cuisine à Sumer ou dans la Chine archaïque. Il est dans ce déséquilibre, dans ce désintéret absolu, un mystère permanent. La quête peut être largement motivée par les bénéfices réels ou potentiels : le feu prométhéen et les technologies qui suivront. Ce qui compte suprêmement, toutefois, c'est la quête *en soi*, les nouveaux aperçus, l'enrichissement de la compréhension et de la sensibilité — si abstrus, si inapplicables soient-ils. L'aimant, c'est l'inconnu, et l'homme est l'animal qui questionne.

Les racines de cette fatalité transcendante demeurent cachées. L'intensité, l'efficacité exploratoire et créatrice de cette dynamique varient très profondément suivant les individus et les communautés, entre Athènes et Jérusalem, d'un côté, de larges segments d'un monde plus pastoral, ruminant, de l'autre. L'« inquiétude », à laquelle Hegel impute les accomplissements philosophiques, scientifiques et artistiques, n'est peut-être pas universelle. Il se peut que les allégories séminales de la Chute de l'homme par la connaissance, de sa tragédie prométhéenne et du pacte faustien soient foncièrement européennes. Mais où prévaut cette « soif de savoir », cette créativité à l'encontre de l'innocence, l'impératif peut s'avérer irrésistible. Lui-même exemple inspiré de ce dynamisme, Freud négligea sa force dévorante. Être possédé par un problème intellectuel, pur ou appliqué, par une faim absolue de forme esthétique, par une constellation résistante dans les sciences, c'est faire l'expérience d'une *libido* — où peuvent entrer folie et criminalité — plus irrésistible que celle du sexe. Quelle pulsion orgasmique est plus puissante que le désir concentré, au fil de huit années d'impassibilité, de trouver la solution du théorème de Fermat ? La survie même peut compter moins. Des femmes et des hommes sont montés sur l'échafaud au nom de croyances théologiques, éthiques et scientifiques passablement abstruses. De nos jours, on consacre des milliards à des expériences qui pourraient, ou non, jeter une lumière hypothétique sur la « matière noire » cosmique. Comme éros, mais avec une force exécutoire supérieure, à un coût public ou privé plus grand, cette inlassable investigation de l'être et de la substance, cette course peut-être maniaque à l'intelligibilité n'est pas négociable. La passion cérébrale et sensorielle désintéressée ne saurait davantage s'expliquer que l'amour. Elle se rattache à notre acceptation et à notre refus de la mort par des voies que nous pouvons mythologiser sans les comprendre totalement :

*Cut is the branch that might have grown full straight,
And burned is Apollo's laurel-bough,
That sometimes grew within this learned man...*

Coupée la branche qui aurait pu pousser droit ;
Et brûlé le rameau de laurier d'Apollon,
Qui naguère poussait au sein de ce savant homme...
(Marlowe, *Le Docteur Faust*)

Mais rien ne saurait assouvir la faim de Faust, car « seul l'esprit est éternel » (Husserl).

Les premières ébauches du *Mon Faust* de Valéry remontent aux ténèbres de 1940. Un fragment en fut mis en scène en 1945, peu avant la mort du poète. Le choix du thème était quasiment prédestiné. Il cristallise le drame de l'esprit dans la tradition occidentale. Il incarne les conflits entre, d'un côté, le solipsisme obsessionnel, l'autisme de l'âme, dans l'exploration logique et épistémologique, et, de l'autre, les séductions des gratifications érotiques, matérielles et politiques. Les historiens de la culture ont

souvent identifié l'arrogance scientifique et technocratique de l'homme occidental, sa conviction que la « vie sans examen ne vaut d'être vécue » (après tout, pourquoi ?), à la question de Faust. La bibliographie est presque incommensurable. Les origines réelles et la dissémination exponentielle de la légende de Faust, à la fin du XVI^e siècle, demeurent à bien des égards incertaines. La guirlande littéraire compte des chefs-d'œuvre, de Marlowe à Goethe, et de Goethe à Thomas Mann, Pessoa et Boulgakov. Mais d'autres formes d'expression ne sont pas moins fréquentées : théâtre de marionnette (source probable), opéras, ballets, figurations symphoniques, films, bandes dessinées. Il est des « Faustine ». Des ballades faustiennes ont inspiré de grandes musiques. Il est de nombreuses gravures — parmi les plus belles de Rembrandt — et des peintures de qualité variable. Quelle langue occidentale ne compte pas « faustien » parmi ses adjectifs ? Le nerf est central. La poésie, l'art, la musique, les théories de l'histoire (cf. Spengler) rejoignent ici la philosophie, les actes d'investigation philosophiques. Le personnage de Faust a « droit à toutes les réincarnations », observe Paul Valéry. Faust et l'« Autre », qu'on le tienne pour diabolique ou qu'on y voie *L'Autre* de notre conscience divisée, dramatisent, comme aucun autre scénario, les splendeurs et vanités illicites de la spéculation philosophique. La fable n'a guère perdu de son charme dans la modernité séculière. « Faustus » fut un des premiers sobriquets donnés à la recherche sur l'armement thermonucléaire ; « Mephisto » est le nom du tout premier jeu d'échecs électronique disponible dans le commerce.

La version de Valéry est sur le mode de l'ironie. *Mon Faust* met pointilleusement en doute toute l'entreprise philosophique. Les plus hautes des pensées elles-mêmes sont affaire d'habitude, de routine éphémère. Les tomes imposants dans lesquels les philosophes rassemblent leur moisson seront voués à la poussière. « Tout change autour de ces paroles cristallisées qui ne changent pas, et la simple durée les fait insensiblement insipides, absurdes, naïves, incompréhensibles — ou tout bonnement et tristement classiques. » Faust se découvre indifférent à l'abysse même. Les immenses labeurs de la pensée, de la science s'efforcent de nier la piteuse insignifiance de l'existence terrestre. Se pourrait-il que la vie ne soit viable que dans l'ignorance de sa trivialité ? À ce point, « le langage s'embrouille et la philosophie prend la parole » : ironie et illusion singulières. En dernière analyse — le secrétaire du Maître s'appelle Lust, la pensée d'ordre philosophique n'est rien d'autre que « la solitude même et son écho » : le constat nous ramène au *Monsieur Teste* de Valéry et à ses méditations sur Narcisse.

Morne conclusion qui pourrait servir de devise au *Faust* de Fernando Pessoa, torse volumineux auquel il travailla par intermittence de 1908 jusqu'à l'extrême fin de sa vie protégée, en 1935. Malgré la polyphonie qui le caractérise, le poème dramatique de Pessoa est un soliloque dans l'épouvante métaphysique de la solitude et de l'engagement. L'abstention est folie, mais l'action aussi qui retranche les passions et les gestes humains du sanctuaire du moi privé. Dans des passages profondément influencés par Schopenhauer, Pessoa assimile le salut au sommeil, à un sommeil si profond qu'il va au-delà de l'inconscient et de la vanité des rêves, jusqu'à réduire le vain tumulte de la pensée. Une contradiction douloureuse, insoluble, tourmente le mage de Pessoa. Persuadé de l'irréalité du monde, il n'en déchiffrerait pas moins ses phénomènes (la « volonté » et la « représentation » de Schopenhauer). Le nihilisme métaphysique ne saurait nier l'élan vers la compréhension. À maintes reprises, le monologue dramatique de Pessoa revient sur une horreur cauchemardesque : possédé d'une vaine mais impérative réflexion, Faust « suffoque en son âme ». L'investigation métaphysique aboutit à un enterrement vivant. Non moins que Valéry, Pessoa fut un lecteur attentif de Poe.

Plus que la philosophie elle-même, c'est le langage de la littérature ou, plus précisément, de la philosophie devenue littérature, comme chez Kierkegaard ou chez Nietzsche, qui articule l'extrémité pathologique, la vaine-gloire compulsive de la vocation et de l'entreprise du philosophe. Le thème faustien résume cette intuition. Pessoa dépasse Hegel d'un pas : dans sa définition, la spéculation

métaphysique n'est qu'« angoisse infinie ».

La présence de Faust implique celle d'un disciple, un *famulus* dont les attitudes envers son maître peuvent aller de la loyale adulation à la trahison moqueuse, suivant la boussole disposée dans le grand opéra de Ferruccio Busoni, *Doktor Faust*. Les relations entre les philosophes et leurs acolytes ont exercé l'imagination littéraire depuis le corpus des légendes de Pythagore et dès Aristophane et Platon. Marlowe, Goethe et Valéry ont fait la satire des échanges entre maître et élève, entre le gourou magistral et son cadet plus ou moins enclin à se hausser du col. Les contes hassidiques d'amour exigeant ou de méconnaissance entre les rabbis et leurs disciples, leur « cour », sont légion. Comme les récits et paraboles, souvent mystérieusement semblables, du monde du Zen. Avec une implacable lucidité, *Zarathoustra* dramatise les réciprocitys, festives et factices, entre le maître chamanique et ses élèves. Dans un isolement glacial, Nietzsche réclame à grands cris un écho qui lui réponde. Wittgenstein maintenait tout le monde à distance, hors un noyau d'élus. La philosophie peut-elle *s'enseigner* ?

Aujourd'hui négligé, *Le Disciple* de Paul Bourget (1889) demeure saisissant. Adrien Sixte (le nom est une trouvaille) fonde son positivisme matérialiste sur les doctrines de Darwin, Herbert Spencer et Hippolyte Taine. Le bien et le mal sont une affaire de chimie, Dieu est une projection puérile de la psychologie physiologique. Sixte (Monsieur Teste grandira dans son ombre) modèle sa routine quotidienne, sa dévotion monastique à l'abstrait sur le précédent de Spinoza et de Kant. Son fervent disciple se troupe impliqué dans ce qui a tout l'air d'un homicide. Mais Sixte ne lui a-t-il pas enseigné que les horreurs privées, particulières, se rattachent simplement à « l'ensemble des lois de cet immense univers », des lois entièrement déterministes et susceptibles d'une élucidation scientifique, non pas éthique ? Et voici que le maître doit affronter l'abîme de son credo personnel. Bourget soulève une question troublante : comment, dans quelle mesure un enseignant, un pédagogue est-il responsable des actes, peut-être pervers, peut-être fondés sur une mélecture de ses disciples ? « Osez », commande le maître, et « le meurtre nécessaire » peut s'ensuivre. Lisez à contresens (?) la doctrine nietzschéenne du surhomme et de la teneur décadente de la compassion, et vous obtenez les anthologies de Nietzsche que distribuaient les nazis. Quelle est la part de responsabilité présumée du gourou politique et exégète de Spinoza Antonio Negri dans les exploits meurtriers de ses fidèles des Brigades Rouges ? La question a été âprement débattue.

Elle-même universitaire, enseignant la métaphysique platonicienne et l'existentialisme sartrien, Iris Murdoch revient de manière presque obsessionnelle sur ce dilemme, qui est au cœur de romans comme *The Flight from the Enchanter* (*Le Séducteur quitté*), *The Bell* (*Les Eaux du péché*) et *The Philosopher's Pupil* (*L'Élève du philosophe*) À ce *topos* classique, Murdoch conjoint une attention à l'érotique, à toute la gamme de la sexualité, aussi ancienne que le *Banquet*, qui accélère et obscurcit la transmission de la sagesse philosophique des plus âgés aux plus jeunes, des hommes aux femmes. Songez à la cécité du désir entre Alcibiade et Socrate, Abélard et Héloïse, Hannah Arendt et Heidegger. L'intrigue entre Abélard et Héloïse a captivé des poètes comme Pope, des romanciers et des cinéastes. La Logique dans les bras d'Éros.

La philosophie a sa martyrologie. Les biographies antiques, toujours contestables, parlent de philosophes trucidés dans les luttes civiques, mis à mort par des despotes jaloux, assassinés comme Hypatie par des fanatiques. Des rumeurs de violences entourent la mort de Pythagore. Il arrive que l'orthodoxie et l'absolutisme ne redoutent rien tant qu'une épigramme, un traité de métaphysique ou de cosmologie, ou les considérations politiques de Spinoza. Quand elle court dans la cité, une idéologie peut être un spectre menaçant (l'image célèbre de Marx). L'avertissement traditionnel veut que Jérusalem occise ses prophètes, et Athènes ses penseurs. Il n'est pas de vocation plus dangereuse que l'exercice de la raison — elle-même critique constante, ouverte ou masquée, des normes dominantes. Dans le sillage

talismanique de l'*Apologie* et du *Phédon*, les dernières heures de Socrate ont inspiré des siècles de littérature, de beaux-arts, voire de musique avec Satie. Dans la conscience occidentale, la mort de Socrate est l'autre mort iconique, déterminante. L'interaction épistémologique et symbolique avec le Golgotha est capitale chez Hegel, dans son énoncé énigmatique, « le maintenant est la nuit ». Dans la peinture européenne, la froideur académique ou le kitsch pur et simple ont foisonné avant la *Mort de Socrate* de Jacques-Louis David avec son mensonge amer (la présence de Platon). En *imitatio* de ce moment canonique, le suicide forcé de Sénèque et son acceptation tranquille de la mort deviennent emblématiques dans la moralité occidentale et le culte de l'intégrité stoïque. Le livret du *Couronnement de Poppée* de Monteverdi est médiocre, mais la musique qui accompagne l'adieu de Sénèque est magique :

*Breve angoscia è la morte.
Un sospir peregrino esce dal core,
Ove è stato molt'anni,
Quasi in hospitio, come forastiero.
E sen'vola all'Olimpo
Della felicità soggiorno vero.*

Brève angoisse que la mort.
Un soupir passager sort du cœur,
Dont il a été des années
L'hôte, ainsi qu'un étranger,
Et s'envole vers l'Olympe
Vrai séjour de la félicité.

Les poètes italiens du *Risorgimento* et de l'émancipation antipapale célèbrent la mort sur le bûcher de Giordano Bruno, l'homme des infinis hérétiques. Ils honorent Campanella, torturé pour son naturalisme pionnier et sa vision utopique. Plus près de nous, il y eut des éloges, des poèmes amers et élégiaques en mémoire de Jan Patočka, phénoménologue et historien des idées, harcelé jusqu'à la mort par la police secrète tchèque. Combien de spécialistes de la philosophie, de confucéens et d'intellectuels dissidents ont été humiliés, incarcérés et exécutés sous le sanguinaire régime de Mao ? Nous avons entendu le prodige du chant inextinguible d'Orphée ou le témoignage de l'immortalité de l'âme, nous savons la proposition de Wittgenstein, que la mort est dénuée de sens au regard de l'expérience humaine, mais le prix a été fort. On pense à ses risques et périls.

*

Le compagnonnage de la philosophie, fût-elle technique, est le propre de la littérature autrichienne du XX^e siècle. Hermann Broch est déterminé à apporter des contributions de fond à l'esthétique et à la théorie politique et sociale. Dans *L'Homme sans qualités*, de Robert Musil, Nietzsche et Alexius Meinong, psycho-philosophe, épistémologue et théoricien de la probabilité, jouent un rôle, oblique, mais marquant. Comme l'écrit Jacques Bouveresse, lui-même éminent rationaliste, Musil est un « authentique philosophe », un analyste des distinctions possibles entre « âme » et « esprit » d'une rigueur et d'une

acuité cognitive exceptionnelles.

Sa thèse sur Heidegger achevée, Ingeborg Bachmann se tourna vers Wittgenstein. Deux de ses premières nouvelles, devenues rapidement célèbres, sont des lectures de la sensibilité de Wittgenstein. Dès les années 1950, un halo de légende entoure l'auteur du *Tractatus*. Le protagoniste anonyme de « La trentième année » ne supporte pas de vivre parmi d'autres êtres humains. Il expérimente la vie comme une offense ontologique, une falsification à laquelle on n'échappe que dans la mort. Bachmann devine ce qui a pu rattacher Wittgenstein à Kierkegaard. Ce n'est pas le langage avec ses règles préétablies et défraîchies (ces « jeux de langage ») qui est insupportable ; c'est la routine même de la pensée. Bachmann imagine Wittgenstein expérimentant une sorte d'épiphanie négative. Dans la salle de lecture de la Bibliothèque nationale, à Vienne, sa *figura* devient Icare. Il s'élève vers les limites de la méditation concentrée. Aspirant à avoir connaissance, à devenir un complice (*Mitwisser*) de la création, son « Wittgenstein » finit par comprendre qu'il ne saurait y avoir d'échange communicatif avec Dieu, qu'il ne saurait exister d'ordre mondial purifié, moralement acceptable, sans un nouveau langage. Ainsi perçoit-il qu'il vivra ses jours dans une folie grise, dans un isolement épistémologique et psychologique jusques et y compris de lui-même. Kafka est à portée de main.

« Wildermuth »³ imagine un individu « ivre de vérité », possédé de l'impératif d'une intransigeante véracité tout en sachant parfaitement que cet idéal est inaccessible dans la *praxis*. Même les banalités des sphères pragmatiques et sociales défient toute description ou explication entièrement transparente ou vérifiable. Suit un fascinant ensemble de similitudes : avec la vérité, le narrateur à la première personne entretient les relations du « forgeron avec le feu, de l'explorateur polaire avec les glaces éternelles, du malade avec la nuit ». Il perd la foi dans la signification, dans les valeurs de la vérité elle-même. Le trompeur malin de Descartes l'a emporté. Mais la quête condamnée d'une vérité « dont nul ne rêve, que personne ne veut » se poursuivra.

L'œuvre désolée de Thomas Bernhard était exemplaire pour Bachmann. Sa détestation de l'Autriche nazifiée, du cirque littéraire et académique, de l'onction sociale — elle-même y aspirait. Son addiction de monomaniac à l'exactitude de la pensée, du sentiment et du langage offrait une pierre de touche. Thomas Bernhard écrivit une pièce radiophonique mordante sur Emmanuel Kant et son épouse à bord d'un transatlantique. Wittgenstein et sa famille, encline au suicide, n'ont cessé de hanter son imagination. *Le Neveu de Wittgenstein* est une nouvelle dont les cent soixante-quatre pages imprimées consistent en un seul paragraphe. La question était de savoir si Ludwig a été *peut-être* le plus philosophe et son neveu Paul, mentalement affligé, peut-être le plus fou, ou le contraire, qui est aussi très plausible.

Publié en 1975, *Korrektur (Corrections)* est un des chefs-d'œuvre trop peu connus de la littérature européenne moderne. Même un commentaire philosophique expert ne donne une lecture plus convaincante de l'« ingénieur-mathématicien autrichien juif tardif ou post-juif » que nous connaissons comme l'auteur du *Tractatus*. L'esprit de Roithamer — son nom est aussi suggestif que celui d'Adrien Sixte — est poussé au seuil de la folie par les exigences d'intégrité, le dégoût de l'hypocrisie sociale, la pensée débraillée et les émotions qui débordent en fatuité. C'est Wittgenstein l'architecte, le virtuose de l'artisanat scrupuleux, l'ingénieur en aéronautique et l'algébriste que Bernhard tient pour central, au point de faire allusion à des filaments biographiques de l'« anti-carrière » de Wittgenstein à Vienne, Manchester et Cambridge. Bernhard reconnaît que la prose de Wittgenstein et les formes d'investigation philosophique auxquelles il se livre ne font qu'un avec la *dramatis persona* que Wittgenstein se construisit. L'action (si Spinoza avait écrit un roman) tourne autour de la construction par Roithamer d'une demeure isolée en forme de cône parfait, qui ne sera jamais entièrement réalisée. D'une demeure dont la structure, les détails géométriques et les traits fonctionnels devraient non seulement permettre la méditation hors de

toute perturbation, mais aussi la représenter. Le cône envisagé doit s'élever en spirale jusqu'à un sommet de rigueur absolue au sein d'un cadre forestier plus ou moins infernal — Bernhard avait connaissance de la cabane de Heidegger dans la Forêt Noire —, lui-même allégorique de l'abstention de tout commerce humain. Malgré les efforts maniaques, le cône restera vide. La fuite du philosophe en Angleterre n'est qu'un suicide différé. Que les plans en question exigent une correction qui n'en finit pas, que tout essai d'existence honnête équivaut à une relecture d'épreuves — *Korrektur* — inévitablement faillible illustre la conviction de Roithamer : la vérité n'est pas naturellement chez elle dans la vie naturelle. Toute culture est au mieux taxidermie, cadavre empaillé. La pensée est une forme de tuerie, de « tuerie de soi », comme aurait dit Shakespeare :

Aber wir dürfen nicht ununterbrochen solche Gedanken denken, nicht alles, was wir denken und was andere denken und von dem wir hören, immer wieder durchdenken, denn dann tritt der Zeitpunkt ein, in welchem wir von diesem eigenen fortwährenden bohrenden Denken abgetötet werden, ganz einfach am Ende tot sind.

Cependant nous ne devons pas penser sans interruption de pareilles pensées, nous ne devons pas sans cesse penser jusqu'au fond tout ce que nous pensons et ce que d'autres pensent et dont nous entendons parler car alors arrive le moment où cette pensée personnelle qui creuse continuellement nous tuera à petit feu, si bien qu'à la fin nous serons morts.

(trad. Albert Kohn)

La subtile parodie bernhardienne du style de Wittgenstein peut tourner à l'hommage, à la célébration, paradoxalement, de cette tumeur de l'âme souvent décisive dans la métaphysique et la logique.

Pour Elfriede Jelinek, aussi, l'autisme immaculé des paraboles philosophiques de Bernhard a été un modèle. Son *Wolken. Heim* de 1988 — *Wolken* est-il un clin d'œil aux *Nuées* d'Aristophane ? — abonde en citations polyphoniques de Hegel, Fichte et Heidegger. *Totenauberg* (1992) met en scène les efforts déployés par Heidegger pour préserver son *Heimat* rustique de toute intrusion. Hannah Arendt va le voir. Si, intentionnellement peut-être, le Heidegger de Jelinek est raide, son Hannah Arendt est poignante. Une vagabonde exploitée, rejetée, qui ploie sous le fardeau du judaïsme et de son sexe. Comme si sa remémoration de l'amour de Heidegger était maintenant une injustice supplémentaire. Elle traîne une valise délabrée, allégorique de l'immigré. De multiples fils s'entremêlent : le solipsisme de Bernhard, les pérégrinations et la mort malheureuse d'Ingeborg Bachmann, l'agoraphobie de Jelinek. Derrière ces œuvres, au point d'en être partie intégrante, il y a la voix, la représentation philosophique des deux penseurs dominants du siècle.

Dans cette constellation, quoique d'une génération antérieure, *L'Homme sans qualités* reste capital. J'ai déjà observé que les philosophes se tournent vers Musil comme leur pair. Formé aux mathématiques et à l'ingénierie, familier de la psychologie expérimentale, Musil publia une monographie sur le positivisme méthodologique et le monisme cognitif d'Ernst Mach. Il ambitionna, observe Broch, de devenir « le poète le plus exact qu'ait jamais produit la littérature mondiale ». Musil avait travaillé avec Meinong sur la psychologie philosophique. Il était pétri du positivisme logique de Carnap et du Cercle de Vienne. Son anti-déterminisme ironique, son insistance à rappeler que le raisonnement prédicatif, inductif, est toujours probabiliste reposaient sur une étude serrée, bien que polémique, de Hegel, Marx et Spengler. Il se nourrit de l'existentialisme humaniste de Max Scheler et de ses explorations de l'empathie, qui renvoyaient à leur tour à Husserl. S'il ironisa sur la dichotomie forcée de « l'âme et

l'esprit » chez Ludwig Klages, il en fit aussi usage. La connaissance que Musil put avoir de Wittgenstein, proche voisin, reste affaire de conjecture. Mais *L'Homme sans qualités* partage avec le *Tractatus* la conviction que la logique bien comprise a un rapport immédiat avec l'éthique. Les réflexions de Musil sur la crise des valeurs européennes, sur un climat de sensibilité à la fois profondément irrationnel mais prompt à se vanter de ses réalisations scientifiques et techniques remontent à 1912, anticipant ainsi sur les célèbres analyses husserliennes de la *Krisis* dans les années 1930. De bonne heure, Musil pressent les aspirations totalitaires en herbe chez Heidegger, tout en cherchant à adapter les doctrines de l'intuitionnisme économique, libéral, de Rathenau. Bref nous sommes en présence d'une sensibilité de formation et d'orientation philosophiques de premier ordre. Et de l'un des grands romanciers de la fiction moderne. Une symbiose au cœur même de notre thème.

Le Léviathan inachevé de l'*opus magnum* de Musil (aurait-il pu être achevé ?) dont le protagoniste, Ulrich, est lui-même mathématicien, émerge d'un océan de brouillons, de notes et de commentaires critiques saturés de philosophie dans une veine générale aussi bien que technique. Tout en sachant que l'entreprise philosophique pouvait dévorer la fiction, Musil avait de son idéal une conception unitaire : « Les hommes qui réfléchissent sont toujours analytiques. Les poètes sont analytiques. Car toute image est une analyse involontaire. » Un bon style mêle « la légèreté de l'ironie » à la « profondeur philosophique ». La création poétique est une aventure intellectuelle sous sa forme la plus intense. « De la création poétique relève essentiellement ce que l'on ne sait pas ; le respect devant cela. » Ce dont souffre la littérature, depuis Dante peut-être, c'est d'un « trop peu d'entendement dans les problèmes de l'âme ».

Les lectures obliques de Nietzsche dans le roman de Musil sont révélatrices. À un degré qu'aucun autre philosophe n'a surpassé, les propositions aphoristiques et discursives avaient pour Nietzsche un caractère *physique*, elles se mêlaient à la vie du corps au même titre que la danse. Cet idéal difficile, parfois assombri, trouve son expression la plus dépouillée dans la personne et les propos de la Clarisse de Musil. C'est précisément son hystérie qui donne une incarnation éloquente à la méthode chorale et chorégraphique de Nietzsche. Ce qu'accomplit *der Mann ohne Eigenschaften* est des plus rares : une grande comédie des idées, une *commedia* de la pensée au sens le plus large mais insaisissable. « D'un point de vue technique, le monde est simplement comique. » Le savoir « suprême » de Nietzsche est « gai ».

Par-delà le parodique réside pourtant la vérité indéfinissable mais merveilleusement précise de l'éros de Diotime (son nom occupe une place en vue dans la distribution de Musil). La réjouissance transcendante — comment le dire autrement ? — est célébrée dans l'ouverture comme dans la finale demeuré ouvert du roman, comme il ne l'avait été qu'une seule fois auparavant, dans le *Banquet* de Platon. Une fusion où se déploie l'idée musilienne que la poésie de la pensée est également la pensée de la poésie. J'ai observé que le rire dans le plus grand sérieux est rare en métaphysique. Plus rare encore, peut-être, est le mystère du sourire (imaginons-nous Kant souriant ?). Musil eût apprécié l'« Abécédaire officiel de la Faculté de Philosophie » que Gershom Scholem concocta avec Walter Benjamin en 1918 pour l'imaginaire Université d'État de Muri :

*Wer heilig ist und hochmodern
Zugleich, hält es mit Husserl gern.
Doch hört man ein Gerücht im Land
Daß Heidegger ihn nicht verstand.*

Qui est ultramoderne et saint
Chez Husserl trouvera son bien.
Mais au pays le bruit court
Qu'Heidegger y resta sourd.

*

L'Autriche engendre et expérimente la tragédie de la psychanalyse. Freud convoitait le prix Nobel de médecine. C'est le prix Goethe de littérature qu'il reçut. À son quatre-vingtième anniversaire, aucun physiologiste ni aucun psychologue clinicien ne prit la parole : ce fut Thomas Mann. Sigmund Freud compte parmi les maîtres de la prose allemande. Son style possède une clarté, une souplesse sinieuse, une maîtrise du rythme comparable à celle des classiques allemands. Sa source est la tension, parfois âpre, entre l'intention scientifique et positiviste de Freud et le génie inventif de l'écrivain. Ce génie a tendance à dominer dans les textes de la fin.

Que reste-t-il désormais de la théorie psychanalytique, de son inférence physiologique ? Quelles cures démontrables a-t-elle produites ? Le névrosé freudien typologique s'est estompé dans l'histoire centreeuropéenne, dans l'ère révolue d'une bourgeoisie, largement féminine, largement juive dont les troubles se nourrissaient de son contexte historique contingent. Les codes masculins et patriarcaux de la sexualité sur lesquels se fondent les modèles et enseignements freudiens ont presque disparu dans l'archéologie des valeurs européennes. Le réductionnisme freudien, sa négligence de l'historicité, de la sociologie des rêves, son innocence magistrale quant aux structures génératives du langage ont succombé à une cartographie de la conscience et de ses pathologies plus complexe dans toutes ses dimensions biochimiques, neurologiques et sociales. Nous reconnaissons désormais cette confiance non examinée au cœur de la méthode psychanalytique : non moins qu'Aristote, Descartes ou Hegel, Freud tenait pour acquis que la syntaxe entretient des liens organiques avec les réalités qu'elle segmente et exprime, que les mots disent le monde. C'est uniquement du fait de leur stabilité intentionnelle, de leurs « fonctions de vérité », que les mots se prêtent à des excavations psychanalytiques, qu'il est possible d'en démasquer les dissimulations et suppressions verticales. Dans la proposition déconstructrice que le langage suit un mouvement arbitraire, que le sens lui-même est une convention non vérifiable, qu'il n'est point de liens assurés entre le discours et ce dont on postule naïvement, idéologiquement, l'existence « là » — un axiome même du scepticisme classique absolu —, dans l'idée que « tout fait l'affaire », Sigmund Freud n'aurait vu que clownerie infantile ou folie.

Or ce sont précisément des propositions de ce genre qui inspirent la déconstruction et le poststructuralisme. Le classicisme de la langue de Freud est d'autant plus surprenant que les premiers frémissements de la grande crise étaient présents autour de lui. Ils étaient inhérents au constat mallarméen que les mots impliquent l'absence de ce qu'ils désignent, que le langage est ontologiquement vide ; ils inspirent la poésie du non-sens de Dada, source directe de notre rhétorique actuelle du nihilisme ; nous les devinons dans l'effort du Cercle de Vienne pour donner une formalisation métamathématique du sens ; dans les réflexions corrosives de Karl Kraus sur la « mort du langage » ; dans la manière dont Wittgenstein en exclut toute substance éthique ou esthétique. Pour Freud, rien de cataclysmique n'est arrivé au *Logos* depuis l'*Éthique à Nicomaque*. Comment la psychanalyse prélacanienne pourrait-elle opérer autrement ?

En compensation, nous avons les ressources de l'écrivain, du bâtisseur de mythes comparable à Platon, du conteur. Le récit du cas « Dora », de l'Homme-aux-loups comptent parmi les chefs-d'œuvre du roman

du XIX^e siècle (l'Homme-aux-loups lui-même enragea par la suite devant ce qu'il tenait pour une exploitation par la fiction). Freud sait raconter, donner à des personnages une présence dramatique comme pouvaient le faire un Maupassant ou un Tchekhov. Avec la *République* ou le *Phédon*, il partage la capacité de façonner à ses fins des mythes représentatifs, de leur faire subir des déformations flagrantes, comme pour celui d'Œdipe, tout en les chargeant d'une suggestion intelligible. D'où l'indispensable recours aux légendes, aux sagas, aux contes de fée, aux histoires de fantômes, au théâtre et à la fiction en prose tout au long de ses démonstrations psychanalytiques. D'où aussi le rôle d'Œdipe, d'Hamlet, de Cendrillon, de « l'Homme au sable » en divers points nodaux. D'où encore la référence omniprésente aux frères Grimm, à Shakespeare (en qui Freud voyait le très cultivé Comte d'Oxford), à Goethe, à George Eliot et aux Anciens. Les talents mythopoïétiques de Freud sont tels qu'ils déguisent souvent leur origine locale, circonstancielle. Qu'est-ce que la triplicité du Surmoi, du Moi et du Ça, dont il n'existe aucune preuve physiologique, sinon le reflet spéculaire de la maison de ville bourgeoise, avec son grenier, ses appartements et son sous-sol, tous richement meublés du nécessaire symbolique et d'incitations à la remémoration illicite ou chérie ? C'est bien plus que de la courtoisie tactique qui amena Freud à concéder que des poètes, des dramaturges ou des romanciers avaient anticipé et formulé les découvertes capitales de la psychanalyse. Mais sa virtuosité même de conjurateur de mythes, de recruteur d'anecdotes qui accrochent n'était pas moins considérable que celle de n'importe quel grand artiste des lettres. Qui d'autre aurait vu que les filles de Lear sont une variation sur Cendrillon ? C'est Freud l'écrivain qui dure.

Mais qu'est-ce qui justifie de l'inclure dans cet essai sur le commerce entre poétique et philosophie ?

Si la philosophie comporte une morale séculière et une « raison pratique », si son interrogation cruciale est « qu'est-ce que l'homme ? », si elle cherche à circonscrire la phénoménologie de la mort, l'entreprise de Freud est éminemment philosophique. Sa vision de la psychanalyse est bel et bien l'héritière d'Aristote et de Kant.

L'intérêt de Freud va bien au-delà du thérapeutique. À peine moins que le platonisme, il s'étend à l'esthétique et à la pédagogie, à la guerre et à la paix, sans oublier la politique et les théories de l'histoire, la nature de la religion et le développement des institutions sociales. Dans l'idiome de Hegel, son domaine est « encyclopédique ». Ainsi existe-t-il une « culture », pour employer un mot que Freud questionne inlassablement, avant et après ses œuvres. De surcroît, comme d'autres architectures philosophiques fondamentales, les doctrines canoniques suscitent une multitude de mouvements satellites dérivés, voire contraires. Dès le début ou presque, foisonnent les variantes, les hérésies et les critiques. Il existe quasiment autant d'écoles et de techniques psychanalytiques que de disciples. Certaines d'entre elles, notamment avec Adler, Jung et Lacan s'épanouissent en doctrines à part entière. Un certain nombre de philosophes se penchent à leur tour avec attention sur Freud, même si c'est dans un esprit polémique. L'évaluation de Wittgenstein est à la fois fascinante et inconstante. L'admiration pour les acuités suggestives des observations psychologiques et sociales de Freud ne va pas sans remettre en cause les prétentions nécessariennes des explications psychanalytiques avancées des données pathologiques et anthropologiques. On pourrait toujours en faire une autre lecture, insiste Wittgenstein. Les prétentions scientifiques de la théorie freudienne sont par nature suspectes. Une critique de Freud, inspirée de ce qu'il cherche à rejeter ou amender, est au cœur du poststructuralisme, de la déconstruction et de l'herméneutique féministe. Pas d'*Anti-Œdipe*, pas de jeu de mot derridien sans ou *contra* le maître. D'où la curiosité du scénario de film avorté de Sartre sur Freud. Réciproquement, quel que soit son désir de tenir la métaphysique à l'écart de la psychanalyse, Freud avait conscience d'avoir engendré une *Weltanschauung* dont les origines profondément philosophiques se nourrissent notamment de Schopenhauer et de Nietzsche.

Daté de 1919, *Das Unheimliche (L'Inquiétante étrangeté)* illustre cette confiance victorienne dans le langage que j'ai évoquée. Freud cherche des traductions possibles de son mot clé dans différentes langues classiques et romanes. Aucune ne comporte le jeu déterminant sur *Heim* (foyer) et *heimlich* (secret). Ce jeu sera la base de l'hypothèse de Freud. Le *canny* de *uncanny*, l'écho anglais préféré, renvoie à l'astuce, la sagacité — un champ sémantique qui est sans lien avec la fin de Freud. Mais cette localisation de sa preuve, cette réduction de son matériau à une singularité étymologique (cf. le *Cratyle* de Platon) n'inhibe pas le raisonnement. Le dictionnaire de Grimm est censé représenter l'universalité. Il est fait référence à Schelling, mais le témoignage crucial est celui du complexe roman d'E. T. A. Hoffmann, *Les Élixirs du diable*. Ici résident les motifs psychanalytiques cardinaux de l'aveuglement et de la castration, du double, de la répétition compulsive. À nos pressentiments du retour des morts, décisifs dans *Jules César* de Shakespeare, dans *Hamlet*, dans *Macbeth*, Freud attribue une fonction première dans l'expérience de l'*Unheimliches*. Or, si terrifiantes que soient ces fictions, elles n'occasionnent pas les pressions psychiques que les morts réelles font peser sur nous. Celles-ci, décrète Freud, trouvent leur source dans les traumatismes infantiles de la perte. En certains points, le diagnostic de Freud est d'un flou peu caractéristique. L'« esseulement », le « calme », l'« obscur » se sont, pour ainsi dire, infiltrés dans son propos. La comparaison avec Heidegger est révélatrice. Les discriminations entre « peur » et *Angst* dans *Sein und Zeit*, qui viennent de Kierkegaard, vont plus profond. C'est juste la différence entre les motifs identifiables de la peur et le « néant », la *Nichtigkeit* ou le trou noir au centre de l'existential qui caractérise l'*uncanny*, l'inquiétant. La terreur métaphysique et l'errance (*unhousedness*) procèdent du poids paradoxal de l'absence, de la négativité (« le néant » de Sartre). Elles dérivent du « je-ne-sais-quoi », proche mais insubstantiel. Derrière le souci freudien et heideggérien de la mort, avec l'épouvante apparemment immotivée, réside l'apocalypse de la guerre mondiale et les mutations qu'elle déclencha dans le statut même de la mort. À ce stade, l'ontologie est inséparable de l'anthropologie.

Gravement malade, méditant sur 1914-1918, Freud revint de plus en plus souvent sur le thème de la mort dans ses spéculations métaphysiques. La mort hantait son stoïcisme. *Jenseits des Lustprinzips (Par-delà le principe déplaisir, 1920)* est du Pascal. La Libido, le principe de plaisir, l'équilibre pulsionnel que nous recherchons dans notre psyché et nos vies quotidiennes sont évidents. Il est cependant un mécanisme de répétition compulsive dans les névroses traumatiques dont souffrent les victimes d'une catastrophe, une dynamique de redoublement de la douleur. Freud offre une association inspirée. Pourquoi le tout jeune enfant répète-t-il sans cesse un jeu de perte et de privation qu'il s'inflige à lui-même ? Avec la précision incisive, la patience — élément clé — que nous trouvons aussi chez Rousseau, dans ses vignettes de l'enfance, Freud infère que la compulsion de répétition de la douleur échappe peut-être à la souveraineté du *Lustprinzip*.

Un excursus morphologique aboutit à l'hypothèse, foncièrement platonicienne, que toute vie s'efforce de retrouver son état premier. « Le but de toute vie est la mort. [...] Le sans-vie précède le vivant. » La voix tranquille de Freud donne force à des propos qui sont tout bonnement « énormes ». Bien comprise, la vie n'est qu'un « détour » (*ein Umweg*) sur le chemin de la mort. L'empressement de Freud à partager avec nous les étapes de sa méditation, de son questionnement personnel patient mais finalement assuré confèrent à sa conclusion une autorité rare. Il est « entré dans le havre de la philosophie de Schopenhauer ». Il a rejoint le concept grec, probablement archaïque, de l'inéluctable nécessité, de l'*anankê*, du démonique absolu, sans appel. Et Freud d'invoquer ensuite la fable aristophanesque de la réunion des sexes. Sophocle est cité comme témoin. Le poète Rückert sous-tend l'inachèvement audacieux de l'hypothèse de Freud : « Boiter n'est pas péché » (subtile allusion à un Œdipe talismanique ?). Puis arrive le stupéfiant mouvement rhétorique : « Le principe de plaisir paraît être au service de la pulsion de mort. » La théorie freudienne ne s'est pas imposée ni, *a fortiori*, n'a trouvé de confirmation durable. Mais

nulle part, dans l'anthropologie philosophique, on a d'exemple plus clair des témérités déchaînées de la pensée, de ce qu'on peut appeler, sans la justifier, son *salto morale*. Si comme le voulaient les Stoïciens et Montaigne, philosopher c'est apprendre à mourir, Freud reste un grand maître de cet art.

Hobbes et Rousseau sont tous deux présents dans les réflexions sur la guerre et la mort des *Zeitgemäβes über Krieg und Tod* (1915), dont le titre renverse l'usage nietzschéen d'« inactuel ». Le ton, cette fois, est à l'éloquence sombre. Le déchaînement de la guerre a montré que les espoirs chers aux Lumières de civilité, de violence contenue, de distinctions entre belligérants et non-combattants étaient illusoire. La présomption d'un patrimoine européen partagé d'idéaux normatifs — la vision de Kant — s'est révélée superficielle. La barbarie primitive balaie les pays de haute culture. Pourquoi nous en étonner ? L'humanisme, proclame Freud, n'était qu'un vernis, une croûte fragile en travers d'un gouffre primordial. La guerre mondiale ne fait que mettre à nu l'inhumanité foncière de l'espèce, ses élans innés vers la rapacité et l'homicide. *Homo homini lupus*. Le registre de Freud s'élève vers celui des prédicateurs baroques de la mortalité. L'*Urgeschichte* de l'homme, sa genèse, est « riche en meurtres ». L'histoire universelle est une « succession de génocides ». Les morts reviennent nous troubler. Ainsi même la disparition des intimes éveille-t-elle en nous une *Mordlust*, un « plaisir du meurtre » défensif. Les massacres de la guerre sont un effort dénaturé pour accorder à la mort sa place naturelle, focale, dans l'existence biologique. L'analyse pourrait être de John Donne : *Si vis vitam, para mortem*, « si tu veux la vie, prépare la mort ». La prose laisse paraître une tension extrême, entre la rationalité thérapeutique de Freud, sa foi dans le progrès scientifique et son pessimisme toujours plus prononcé. Il est presque une résonance mystique dans sa citation de la devise hanséatique : « Naviguer est nécessaire, il n'est pas nécessaire de vivre. » Le voyage vers l'abîme est celui de l'intellect sans peur. Freud en savait l'issue. Il avait lu le chant XXVI de l'*Enfer*.

Freud et son mouvement ont une dette immense, reconnue, envers la littérature. En retour, on imagine mal la littérature occidentale sans l'impact de la psychanalyse. Nous lisons, nous écrivons différemment après *L'Interprétation des rêves*. Après les leçons sur la psychopathologie de la vie quotidienne. Le théâtre moderne, la poésie, la fiction et les médias sont saturés, souvent à leur insu, d'indices freudiens. De manière fascinante, c'est une résistance à ce mouvement tectonique qui alimente les manœuvres contre-freudiennes d'un Joyce ou d'un Canetti.

Thomas Mann prononça son éloge en mai 1936. Ses remarques, annonce-t-il, « porteront plus sur [lui] que sur Freud ». Qui est sans nul doute un « artiste de la pensée » et un auteur de stature classique. Mais les réalisations insignes de Freud sont préfigurées non seulement dans l'œuvre de Schopenhauer et de Nietzsche, mais aussi dans les premiers romans et récits de Thomas Mann. Dans *La Montagne magique* ou *Tonio Kroger*. La source dominante est cependant l'affirmation schopenhauerienne du primat de la « volonté » dans l'économie et la préservation de la vie. C'est aussi à Schopenhauer, comme à l'idée de « mensonge vital » chère à Ibsen, que nous pouvons faire remonter les éléments essentiels du récit psychanalytique de l'origine des pulsions inconscientes dans une matrice de magma primitif et irrationnel. Sigmund Freud, en fait, aura « colonisé », pour reprendre l'expression révélatrice de Mann, un terrain découvert et largement arpenté par les pionniers de la philosophie et par Thomas Mann lui-même. Dont sont caractéristiques l'ambivalence nerveuse et le sentiment de rivalité qu'on perçoit dans ce panégyrique.

Un tout autre esprit, une largesse clairvoyante anime « À la mémoire de Sigmund Freud » d'un poète qui fut un temps le gendre de Mann, W. H. Auden : « Tel était ce médecin : à quatre-vingts ans encore / Il voulait penser notre vie. » Il avait étudié « le nerf et la nuit », sans que ni l'un ni l'autre ne succombent à ses peines. À la fin, il n'était qu'« un Juif important mort en exil ». (Mann s'était gardé de toute allusion au judaïsme de Freud.) Le portrait d'Auden est définitif :

*All he did was to remember
Like the old and be honest like children.*

Il n'a fait que se souvenir comme les vieux
Et être honnête comme les enfants.

« Comme Dante », Freud est descendu « parmi les réprouvés », dans la « fosse puante où les éclopés / dirigent la vie pitoyable des exclus ». Tout simplement, mais de manière irrésistible,

*To us he is no more a person
Now but a whole climate of opinion
Under whom we conduct our differing lives.*

Pour nous il n'est plus un homme
Aujourd'hui, mais tout un climat d'opinion
Sous qui mener nos vies divergentes.

Freud voudrait que nous soyons libres, que nous aimions les créatures de l'obscurité et tout ce qui exilé, mais possédé d'un désir ardent du futur. L'envoi d'Auden est sans égal :

*Our rational voice is dumb. Over a grave
The household of Impulse mourns one dearly loved.
Sad is Eros, builder of cities,
And weeping anarchic Aphrodite.*

Notre voix de la raison s'est tue. Sur une tombe
La demeure de Pulsion pleure un cher disparu.
Triste est Éros, bâtisseur de cités,
Et en larmes, l'anarchique Aphrodite.

Quelle intuition, depuis la mort de Socrate, a suscité adieux plus parfaits ?

[1](#) Extrait traduit du texte grec du poème de Nikos Gatsos, *Amorgos*, Anvil Press Poetry, 2004.

[2](#) Extrait traduit du texte grec donné in *A Century of Greek Poetry*, River Vale, Cosmos Publishing, 2004, p. 772.

[3](#) En français, « La vérité », in La Trentième année.

J'ai déjà évoqué l'importance, tant formelle que substantielle, du fragment, de l'aphorisme, dans les compositions de la philosophie occidentale. Son histoire s'étend d'Héraclite à Wittgenstein (bien que, dans le cas des Présocratiques, la perte textuelle et la survie contingente puissent en être un facteur). Des entraves individuelles — voyez Pascal ou Nietzsche — ont leur part, au même titre que les circonstances politiques. Mais un axe de différenciation est à l'œuvre. Il y a les bâtisseurs de systèmes, les architectes de la clôture et les intoxiqués de la totalité comme Aristote, Hegel ou Comte. Et il y a les maraudeurs, souvent solitaires, qui opèrent des descentes sur le sens et le monde, les techniciens de l'éclair qui frappe, pour ainsi dire, de la périphérie — « éclair » étant chez Héraclite comme chez Nietzsche un mot de passe méthodologique. J'ai cité la maxime contre-hégélienne d'Adorno, qui fait elle-même écho à Flaubert : la totalité est un mensonge. Ses *Minima Moralia* sont un classique du fragment et de la parataxe, avec ses sauts brusques, quantiques, entre des sujets et des propositions apparemment sans lien. Entre la présomption d'un ordre articulé dans la réalité, la possibilité d'une « cartographie » complète qui sous-tend la lecture scolastique ou kantienne de l'existence intelligible, d'une part, et, de l'autre, le sentiment de la teneur fracturée, voire aléatoire, de ce qui est de l'ordre du phénomène, le contraste est véritablement métaphysique. Particulièrement intéressants sont les penseurs dont les moyens ou la sensibilité, dont les ressources performatives manquaient de souffle, tandis que leurs convictions et espoirs tendaient vers une *summa*, vers un *opus magnum* de moissons encyclopédiques. Je pense à Novalis ou à Coleridge. À cette dichotomie historique et psychologique, l'esthétique, le contexte pulvérisé de la modernité ont donné un relief singulier.

Dès 1869, le jeune Mallarmé, sous le coup d'une révélation épiphanique, chercha à briser les barrières déterminantes de la langue et à libérer la syntaxe du despotisme linéaire défraîchi de la logique. Non par la force de l'image ou de la métaphore, comme Rimbaud avait essayé de le faire dans ses *Illuminations*, mais par la vertu de l'abstraction, des « absences » rendues transparentes. D'où les fragments de mosaïque ou les particules *d'Igitur* : « Alors (de l'Absolu, son esprit se formant par le hasard absolu de ce fait) il dit à tout ce vacarme : certainement, il y a là un acte — c'est mon devoir de le proclamer : cette folie existe. Vous avez eu raison (bruit de folie) de la manifester : ne croyez pas que je vais vous replonger dans le néant. »

Jouent ici deux mouvements conceptuels et théoriques : la rhétorique, aussi, a son ontologie. La tactique moderniste a fait des blancs et des espaces entre les lignes, typographiquement déclarés ou acoustiquement inférés, comme en musique, quelque chose de très différent du néant. Ils peuvent contenir le supprimé, ce qui a été apparemment oublié mais qui exerce une pression sensible. Ils peuvent être chargés de futurité, être lourds d'une possible éruption dans le sens à la lisière même du déploiement. Le vide est rendu fertile (« le vide frais »), suivant un paradoxe auquel les spéculations de la théorie des cordes et de la cosmologie de la matière noire sur le « vide énergisé » ont donné une fascinante actualité. Le second trope est celui du silence. Le non-dit devient éloquent, voire delphique. Au langage mensonger, imprécis et politiquement prostitué, au vacarme des médias (le *Gerede* de Heidegger), à la monstrueuse simplification du trivial, s'opposent les dignités, la pureté cognitive et morale du silence. De ce qui révèle sa vérité du simple fait qu'il ne saurait ou ne devrait être dit. Entre les actes de langage suspects, les espaces, les fameux « blancs » de Mallarmé sont les gardiens ou les hérauts du silence. Lequel est, à son tour, la poésie du non-dit. Quoique couchée dans un idiome antérieur, l'« épouse indéflorée de la

quiétude » (*unravished bride of quietness*) de Keats est un idéal philosophique.

Capitales, dans les écrits de René Char, sont les formalités du fragment et des entrelacs de la poésie et de la philosophie. Les Présocratiques fascinèrent Char dès les années 1930. *Via* Nietzsche, dont « *l'Origine de la tragédie* est pour [lui] le livre fondamental », Héraclite devient une présence tutélaire. Char lui rend un hommage exultant en 1948 :

L'âme s'éprend périodiquement de ce montagnard ailé [...]. Héraclite est, de tous, celui qui, se refusant à morceler la prodigieuse question, l'a conduite aux gestes, à l'intelligence et aux habitudes de l'homme sans en atténuer le feu, en interrompre la complexité, en compromettre le mystère, en opprimer la juvénilité. [...] Sa vue d'aigle solaire, sa sensibilité particulière l'avaient persuadé, une fois pour toutes, que la seule certitude que nous possédions de la réalité du lendemain, c'est le pessimisme, forme accomplie du secret où nous venons nous rafraîchir, prendre garde et dormir. [...] Héraclite est ce génie fier, stable et anxieux qui traverse les temps mobiles qu'il a formulés, affermis et aussitôt oubliés pour courir en avant d'eux, tandis qu'au passage il respire dans l'un ou l'autre de nous. [...] Sa marche aboutit à l'étape sombre et fulgurante de nos journées.

Une suite aphoristique comme *À une sérénité crispée* de 1952 illustre la capacité propre à Char de nourrir le langage d'aperçus plus anciens que la servitude de la logique, oraculaires au sens delphique de « signaler » des possibilités avant qu'elles ne se figent dans les banalités de l'usage. « Aucun oiseau n'a le cœur de chanter dans un buisson de questions. » « J'aime l'homme incertain de ses fins comme l'est, en avril, l'arbre fruitier. » Le rendez-vous avec Heidegger — la dernière rencontre eut lieu l'été de 1969 — était à la fois prédestiné et presque vide. Aucun des deux ne parlait la langue de l'autre. Char ne pouvait accepter l'historicité de l'Être. Si l'ontologiste et le poète méprisaient tous deux les technocraties utilitaires, l'hédonisme épicurien de Char n'avait rien de commun avec la vision heideggérienne du *Dasein*. Reste qu'une appréhension partagée du mystère du langage nourrit leur dialogue muet. Il engendra ce que Blanchot appela une « transparence de la pensée » qui « se fait jour de par l'image obscure qui la retient ». Tous deux connaissaient une « étrange sagesse, trop ancienne pour Socrate ».

À la fin, Char mettait la poésie au-dessus de la philosophie. La philosophie laboure le sillon dans lequel la poésie déposera ses graines. La créativité connaît son maximum d'intensité chez un poète-penseur comme Parménide, ou un penseur-poète comme Héraclite. Heidegger acquiesçait à la référence particulière à Sophocle et à Hölderlin. La formule gnomique de Char parlait pour les deux : « Mais le navire des rigueurs qui appareille n'arbore plus que le pavillon de l'exil » (les rigueurs étant celles de la logique systématique, des scolastiques). Le retour au bercail réside ici dans la soumission de la spéculation philosophique du secret du poème. « Clarté énigmatique. »

Il serait téméraire de supposer qu'il y a grand-chose de neuf ou de révélateur à dire sur les moyens exécutifs du *Tractatus* ou des *Investigations philosophiques*. La littérature secondaire est volumineuse. Elle est aussi polémique, souvent encline à l'autocélébration et à la préciosité. Bien souvent, les disciples autoproclamés et exégètes de Wittgenstein paraissent vulnérables à cet « ensorcellement » qu'il tenait dans les textes philosophiques pour un danger majeur, une embuscade. Trop souvent, ils glissent sur les difficultés de la traduction toujours problématique d'un allemand très singulier en anglais — des problèmes qui ont préoccupé et parfois exaspéré Wittgenstein lui-même. Dans quelle mesure Ludwig Wittgenstein continua-t-il à penser en « austro-allemand », à mobiliser la syntaxe allemande quand il dictait, enseignait ou écrivait en anglais ? Ajoutez à ceci la question, jamais totalement élucidée à ma connaissance des fondements *oraux* d'une large part du matériau. Comme pour Socrate, nous sommes

souvent en présence d'une voix rapportée. L'épistémologie exprimée, les techniques du monologue simulant des échanges didactiques (mais avec qui ?) sont à l'opposé, par exemple, du codage systématique et de l'écriture normative d'un Kant ou d'un Hegel.

Wittgenstein rend l'abord assuré plus déroutant encore. En de multiples occasions saillantes, il souligne la teneur provisoire, incomplète, « défaite » de ses ouvrages. « Il est une limite bien définie à la prose que je puis écrire et je ne puis pas davantage la franchir qu'écrire un poème. » Des *Investigations* : « Ce livre n'est en fait qu'un album. », réitérant ses questions et propositions fragmentaires dans une frustration calculée. À propos du *Tractatus*, il eut ces mots mémorables : « Mon travail consiste en deux parties : celle qui est présentée ici et tout ce que je n'ai *pas* écrit. Et c'est précisément cette seconde partie qui est la plus importante. » Ou, « voyez donc, j'écris une phrase, puis j'en écris une autre — exactement le contraire. Laquelle tiendra ? » Le verdict sur son œuvre ultérieure est lapidaire : « J'aurais aimé écrire un bon livre. Il n'en a rien été. » À l'opposé, il est des *dicta* qui ne frôlent pas moins la mégalomanie que le dernier Nietzsche ou l'apogée de la *Phénoménologie* de Hegel : le *Tractatus* a résolu toutes les questions philosophiques valides. Il n'y a plus rien à dire. La chose eût-elle été faisable, observa Wittgenstein, il aurait dédié les *Investigations* à Dieu. Aucun autre philosophe, hormis Schopenhauer, ne vaut vraiment d'être lu.

Implicite est l'élément « hors champ », excessivement délicat de l'aura de Wittgenstein, de la mythologie qui d'emblée entoura sa *persona*, sa manière d'être. Cette mythologie contient des prédispositions typologiques connues de l'histoire de la méditation et de la présentation philosophiques : les sortilèges de la solitude extrême, de la retraite ascétique dans le repaire quasiment inaccessible de Skjolden en Norvège (qui n'est pas sans rappeler *Brand*, la pièce d'Ibsen) ou dans l'Irlande rurale. Il y a le halo de l'abstention sexuelle, s'il s'agit bien de cela, de l'anachorète kierkegaardien. Wittgenstein élit des périodes d'humilité monastique comme maraîcher, instituteur ou garçon de salle. Diogène et Pascal eussent approuvé. Il est cependant aussi des éléments qui lui sont propres : les gênes évidentes qu'il concevait de ses origines juives, voire sa dérobade ; son renoncement à la richesse immense qu'il avait héritée ; son indifférence caustique aux élégances sociales et aux mondanités officieuses ; son habillement informel et son mépris du confort. Ce qui reste incontestable, c'est le charisme. L'impact fascinant sur ses auditeurs, la capacité qu'il avait de changer leur vie. L'essayiste et romancier William Gass en a donné un aperçu mémorable :

the total naked absorption of the mind in its problem, the tried-out words suspended for inspection, the unceasingly pitiless evaluation they were given, the temporarily triumphant going forward, the doubt, despair, the cruel recognition of failure, the glorious giving of solutions by something from somewhere, the insistent rebeginning, as though no one, not even the speaker, had ever been there. Without cant, without jargon, and in terms of examples, this abstract mind went concretely forward ; and is it any wonder that he felt impatient with twaddle and any emphasis on showy finish, with glibness, with quickness, with polish and shine, with all propositions whose hems were carefully the right length, with all those philosophies which lean on one another, like one in a stupor leans against a bar ?[...] How no one word was final, how the work was never over, never done, but only, in grief, abandoned as it sometimes had to be, and so, in the manner of the poet, each line of thought was a fresh line, each old problem no older than the sonnet, invented today, and so, in the manner of the poet, each line of thought was a fresh line, each old problem no older than the sonnet, invented today, to be conquered again for the first time. [...] How pale seems Sartre's engagement against the deep and fiery colors of that purely saintly involvement.

l'absorption pure et totale de l'esprit dans son problème, la suspension des mots éprouvés à des fins d'inspection, l'incessante et implacable évaluation à laquelle ils étaient soumis, l'avancée temporairement triomphale, le doute, le désespoir, le cruel aveu d'échec, la gloire de la solution donnée par quelque chose, quelque part, le recommencement insistant, comme si personne, pas même l'orateur, n'avait jamais été là. Sans stéréotype, sans jargon, et pour ce qui est des exemples, cet esprit abstrait allait concrètement de l'avant. Et y a-t-il lieu de s'étonner qu'il ait toujours été exaspéré par le n'importe quoi, le trop léché et le tape-à-l'œil, le bagou, la facilité, le vernis et le brio, toutes les propositions dont les ourlets étaient toujours soigneusement coupés à la même longueur, toutes ces philosophies qui s'appuient l'une sur l'autre, tel un ivrogne qui se raccroche au bar ? [...] Que pas un seul mot ne fût définitif, que l'œuvre ne fût jamais terminée, jamais accomplie, mais seulement, non sans chagrin, abandonnée, comme il le fallait parfois, et qu'ainsi, à la manière du poète, chaque axe de pensée suivît une voie nouvelle, pas plus vieille que le sonnet inventé ce jour, à conquérir encore pour la première fois. [...] Que l'engagement sartrien fait pâle figure en comparaison des couleurs vives et intenses de cette sainte implication.

Des cadences qui ne sont pas sans rappeler Beckett ou le néologisme nietzschéen, *Abstraktionskünstler*. Le portrait d'une autorité minimaliste qui rivalise avec celle des sages orientaux et de Socrate. Alors que Wittgenstein lui-même tenait son attitude pour celle d'un homme démuné, perdu dans une cité familière, Keynes préférait saluer en lui « notre nouveau Spinoza ».

Un des rares jeunes philosophes qui l'ait côtoyé de près devait pourtant le présenter comme un « homme imposant, voire terrible ». Ses rebuffades, ses congédiements pouvaient être sulfureux. Ses bouffées d'auto-abaissement quasi hystériques, où il confessait être « fou » ou « mauvais », où il faisait allusion à des épisodes scabreux, laissaient ses auditeurs engourdis. Les verdicts étaient sans appel : l'œuvre de Rilke était « toxique » et provoquait une indigestion. « Converser avec Wittgenstein, c'était à chaque fois vivre le Jugement dernier. C'était terrible » (G. H. von Wright). Les plus proches, les plus grands soutiens étaient publiquement exclus pour peu qu'ils ne fussent plus en faveur sur le plan intellectuel. Ce fut le cas pour Bertrand Russell. Wittgenstein combattit vaillamment sur des fronts infernaux au cours de la Grande Guerre : là encore, on a une analogie socratique. Il semble que le combat l'ait grisé. Sans doute est-ce plus significatif que ne le mesurent ses hagiographes et imitateurs. Sa conscience sous tension était capable de rages incendiaires, d'une *terribilità* vitale.

Tout cela soulève une question taboue : dans quelle mesure Ludwig Wittgenstein fut-il l'architecte délibéré (il se passionna en expert pour l'architecture) de sa propre légende, de la couronne dramatique qui entoure sa présence ? Qu'y avait-il d'intentionnel, par moments d'histrionique, dans ses excentricités, ses recours à l'anathème, les accessoires de ses abstentions — la fameuse chaise-longue dans laquelle, suivant la rumeur, il dormait ? Quelle part de stratégie ou d'allégorie dans sa confession que seul l'andante du 3^e quatuor à cordes de Brahms l'avait préservé du suicide ? Tout cela à seule fin de suggérer qu'il fut, en un sens, le virtuose d'une « contre-rhétorique » formidablement rhétorique. Lui assurant d'indispensables espaces, une telle stratégie serait l'antithèse même de l'intimité translucide de Spinoza. Entrerait-il dans sa performance légendaire un petit grain de *Schmockerei* viennoise ? Dans la sensibilité d'un génie exacerbé, vulnérable — mais à *quoi* exactement ? —, sincérité et théâtre, authenticité et masque peuvent se mêler indissolublement. Ce que Char dit d'Héraclite, Stanley Cavell le dit de Wittgenstein : une « obscurité d'où jaillit la clarté ». L'inverse est sans doute vrai : la simplicité dans la concision, l'abstention de toute forme d'éloquence expressive peuvent engendrer l'obscurité. Les

derniers portraits photographiques sont à la fois effroyablement révélateurs et voilés. Wittgenstein posait-il quand il posait ?

En quoi ces opacités se rattachent-elles, si tant est qu'elles s'y rattachent, à la prose de Wittgenstein, à cette notion cardinale de « jeux de langage », qui est en soi une rubrique suggestive ?

Les goûts littéraires de Wittgenstein sont bien connus. Il prétendit avoir lu « cinquante fois » chaque phrase des *Frères Karamazov*. Le petit catéchisme de Tolstoï, son *Évangile expliqué aux enfants*, ne le quittait jamais. Tout comme son *Hadji Mourad* et « Les deux vieillards ». Il chérissait les fictions de Gottfried Keller et la poésie lyrique de Mörike. La torsion bizarre, dans le sillage de Tolstoï, est son rejet de Shakespeare (j'en ai traité en détail ailleurs¹). Il se fit l'écho de son objection au manque d'axe moral déclaré dans les pièces de Shakespeare, à l'absence de toute éthique énoncée comme celle qu'il trouvait dans la poésie de C. F. Meyer et de Ludwig Uhland ! Il regimbait face aux absurdités de l'intrigue, y compris dans de prétendus chefs-d'œuvre comme le *Roi Lear*. Wittgenstein alla plus loin. La stature dominante de Shakespeare était un cliché culturel, relevant d'un banal consensus qu'on ne se donnait pas la peine d'examiner. Il manquait du « grand cœur », de l'humanité véridique d'un Beethoven. Son art était tout de virtuosité verbale : le brillant étalage verbal souvent stérile d'un contenu adulte.

Cette accusation presque ridicule est d'autant plus saisissante que son passé viennois était pétri de traductions et de mises en scène shakespeariennes. Seule une sensibilité foncièrement extraterritoriale, étrangère à la langue anglaise pouvait entretenir et formuler pareilles convictions. Jusqu'ici, à ma connaissance, ce point crucial n'a pas retenu l'attention. Quand nous lisons Wittgenstein en anglais, quand nous nous plongeons dans ses dictées et conversations rapportées, nous sommes en vérité tenus par des traductions, si autorisées soient-elles. À quelque niveau central, l'anglais reste étranger à Wittgenstein. Ainsi revient-il obstinément au langage musical. Il savait avec Wallace Stevens que « nous sommes des hommes faits de mots ». Fondamentalement, il s'agissait de mots allemands. Leur idéal était celui de la *Dichtung*. Wittgenstein a bien pu être « un poète de la connaissance quasiment pure », mais cette poésie était celle de la littérature allemande, de sa texture, de son héritage et de ses mouvements stylistiques de la fin de l'époque romantique et du début des temps modernes. Situation d'autant plus significative pour un homme qui proclama, après Kant, qu'éthique et esthétique étaient identiques.

La genèse et la préhistoire du *Tractatus*, d'abord intitulé *Logisch-Philosophische Abhandlung*, ont été minutieusement examinées. L'histoire tortueuse des rejets successifs par divers éditeurs de « ce monde de merde », lâcha un Wittgenstein exaspéré, puis enfin sa publication mutilée dans les *Annalen der Naturphilosophie* lamentablement imprimées de Wilhelm Ostwald, a été retracée. Les détails de la traduction en anglais entreprise conjointement avec F. P. Ramsey demeurent un peu nébuleux. Il n'est pas non plus entièrement certain que le titre définitif qui, comme la numérotation des propositions, fait écho à Spinoza ait été suggéré par G. E. Moore. Ce fut en tout cas une trouvaille inspirée, qui ajouta à son aura d'étrangeté intemporelle, intempestive et autorisée. Le précédent des aphorismes de Lichtenberg est indéniable. J. P. Stern perçoit une « similitude de ton, dans le souffle de la voix parlée ». Wittgenstein semble partager avec Lichtenberg le recours au langage parlé, aux illustrations puisées dans les sciences naturelles, aux « brèves clauses paratactiques [...] néanmoins soudées, fermement et énergiquement, par une pensée directrice ». D'autres ont rattaché la « prose syncopée » du *Tractatus* (C. D. Broad) aux techniques aphoristiques du Nietzsche d'*Ainsi parlait Zarathoustra*. Mais gardons-nous d'exagérer les affinités avec ces deux précédents. On quête de possibles analogies. D'aucuns ont perçu une sorte de poésie et de musique dans les phrases découpées du *Tractatus* comparables à ces œuvres d'architecture moderne minimalistes que Wittgenstein admirait et adapta. On a établi des parallèles avec la logique graphique et le constructivisme astringent de Paul Klee. Je continue d'entendre dans le *Tractatus* quelque

chose de la parcimonie pressante de Webern. Mais ce sont là des références primitives. Cette « grande œuvre d'art », cette impression de « visage voilé », suivant le mot de G. E. M. Anscombe, demeure au fond *sui generis*. Il n'est rien de tout à fait comparable, ni en philosophie ni en littérature. Le « dessin » (*inscape*) qui l'inspire, comme eût dit Hopkins, est d'emblée décisif, dès le manuscrit au crayon connu sous le nom de *Prototractatus*. Comme dans une esquisse sommaire de Cézanne, le charme est d'une intensité presque physique.

Il est difficile de stabiliser ces tropes rhétoriques qui ont leur part dans le *Tractatus*. Ils peuvent être oraculaires, anaphoriques, mais aussi déconstruire leurs propres affirmations. Quel autre attribut que « delphique » convient à tout un ensemble de propositions comme celle du fameux commencement ? « 1. *Die Welt ist ailes, was der Fall ist* », où la traduction anglaise, *ail that is the case*, comme la traduction française, « le monde est tout ce qui a lieu », exclut les connotations théologiques intériorisées du *der Fall* allemand. Y a-t-il plus gnomique que l'affirmation en 5.552 que « la logique est *antérieure* à toute expérience — que quelque chose est ainsi » ? Ou qu'« il n'y a pas de nombre distingué » (5.553) (demandez donc à Riemann ou à Ramanujan !) Souvent, un énoncé rend manifeste et déguise (*verkleidet*) à la fois tout un programme comme en 4.112 : « La philosophie n'est pas une théorie mais une activité. » Ou dans la négation de l'oraculaire : « Les événements futurs, nous *ne pouvons* les conclure à partir des événements présents » (5.1361). Les jugements impératifs ont quelque chose d'effrayant : « *Les frontières de mon langage* sont les frontières de mon monde » (5.6). « Il ne peut *jamais* y avoir de surprises en logique » (6.1251 ; Wittgenstein avait-il lu *Alice au pays des merveilles* ?). Voyez la finalité mantique de « l'éthique est transcendantale. (Éthique et esthétique sont une seule et même chose) », (6.421) — où « transcendantale » a l'effet d'un coup de tonnerre indéfini. Rien chez Leibniz, le précédent, n'est tout à fait aussi impérieux que « Dieu ne se révèle pas *dans* le monde » (6.432), et « ce n'est pas *comment* est le monde qui est Mystique, mais *qu'il soit* » (6.44). Un vecteur d'assertion qui culminera dans la beaucoup trop illustre injonction terminale au silence de la proposition 7, chiffre consacré s'il en est (le *Tractatus* a sa numérologie). Propositions, arrêts, définitions, interdits gravés dans la pierre, comme dans quelque poésie du commandement. Sans appel, au sens judiciaire du terme. Wittgenstein signifia à Moore et à Russell qu'il y avait dans le *Tractatus* bien des choses qu'ils ne comprendraient *jamais*. Qu'entendait-il par là ?

Pour démontrer la construction anaphorique, le soubassement du *Tractatus*, on voudrait le citer quasiment tout entier. La numération décimale est aussi un moyen dramatique marquant un « fort nombre de composantes travaillées et polies rassemblées en un tout » (Anscombe). En certains points — 4.011 à 4.024 sur les propositions, ou 5.01 à 5.1 sur les fonctions de vérité —, le courant est réitératif et cumulatif. Le lecteur (l'auditeur) fait l'expérience d'une pulsation des axiomes et des arguments qui progressent vers un point d'orgue. L'effet est si irrésistible qu'il inscrit les vides et les silences dans le tissu sériel — tel est le savoir-faire de Wittgenstein. Un écho d'*Anna Karénine* en 6.43 déclenche, pour ainsi dire, le grand arc des propositions sur la mort et le monde, l'indicible et la catégorie du « mystique » qui mène à la coda. Des phrases très brèves alternent avec des affirmations ou des apartés plus longs, subtilement informels. La cadence combinatoire est d'une qualité littéraire et poétique qui rapproche le *Tractatus* des *Proverbes* de Blake et des *Illuminations* de Rimbaud davantage que de tout autre texte formellement philosophique.

Un troisième grand artifice ne mérite guère qu'on s'y attarde. C'est celui du stoïcisme porté à l'auto-ironie, du retrait pour lequel *Zarathoustra* a pu servir de modèle. La note qui sert de préface prévient que l'ouvrage ne sera compréhensible qu'à ceux qui ont déjà caressé des pensées identiques ou semblables. À la fin, le vrai lecteur aura « surmonté » les phrases de Wittgenstein en reconnaissant qu'elles sont « dépourvues de sens » (*are nonsense*). D'où la fameuse image de l'échelle que le lecteur doit jeter après

y être monté. Il avertit Ficker et d'autres contemporains que ce qui a de la valeur dans le *Tractatus* appartient à sa partie non écrite. Répondant à un membre du Cercle de Vienne qui lui avait demandé un exemplaire du *Tractatus*, Wittgenstein, en juillet 1925, déclara n'en posséder aucun. La forme suprême du tour de la corde.

Dans l'histoire de la philosophie occidentale, la dictée joue un rôle qui n'a guère été examiné. De même que la transmission sous la forme de notes de lecture ou de souvenirs de seconde main. Nous avons vu avec quel art ceux-ci sont mis en scène dans un certain nombre de dialogues de Platon. Des spécialistes suggèrent qu'un texte clé comme la *Poétique* d'Aristote n'est intelligible que si nous y voyons les notes d'un élève ou d'un auditeur dans la salle de cours de l'Académie. Sa vue défaillante obligea Nietzsche à dicter une bonne partie de son œuvre. Pour une large part, l'enseignement que Hegel donna à Berlin nous est parvenu indirectement. La dictée peut préserver l'immédiateté, le registre personnel de la voix de l'orateur. Mais elle peut aussi styliser, dissimuler des processus vitaux d'hésitation, de suspensions de certitude, sans oublier les économies qui sont le propre d'une version écrite. C'est important dans le cas de Coleridge. Si seulement nous en savions plus sur la dictée dans l'école de Pythagore ou les séminaires de Plotin.

En 1933-1934, Wittgenstein dicte le *Cahier bleu* à sa classe de Cambridge ; dans le courant de l'année 1934-1935, il dicte le *Cahier brun* à deux disciples. Si le *Cahier bleu*, dans son idée, n'était rien de plus qu'une série de notes, le *Brun* pourrait être une mouture préliminaire d'une œuvre en chantier, de ce qui allait devenir les *Investigations philosophiques*. À quoi s'ajoute une autre complication : Wittgenstein envisageait d'en faire une version allemande. Il traduisait l'allemand dans sa tête tout en dictant un anglais souvent laborieux. On y retrouve une fois encore la touche d'ironie, d'auto-abaissement. Il confia à Russell qu'il dictait ces notes à ses « élèves afin qu'ils eussent quelque chose à rapporter à la maison, dans leurs mains, sinon dans leur cervelle ». D'une manière qui ne laisse pas d'intriguer, Wittgenstein réfléchit au processus du raisonnement bilingue ou inter-linguistique dans la dictée :

Supposons que j'aie l'habitude d'accompagner chacune des phrases que je dis à voix haute en anglais, par une phrase en allemand que je me dirais intérieurement. Si, pour une raison ou une autre, vous dites de la phrase silencieuse qu'elle est le sens (*meaning*) de celle que je dis à voix haute, alors en effet ce processus du vouloir dire (*process of meaning*) qui accompagne le processus du dire, serait lui-même traduisible en signes extérieurs. Ou bien, *avant* chaque phrase que nous disons à voix haute, nous nous disons son sens (quel qu'il soit) par une sorte d'aparté. [...] Un exemple typique en est « l'aparté » au théâtre.

Ce sont pourtant précisément ces indirections des moyens sémantiques, avec leurs couches multiples, à l'œuvre dans les dictées de Wittgenstein qui permettent de pénétrer sa *doxa* la plus influente :

Si quelqu'un nous a mis en colère parce qu'il est sorti un jour où il fait froid alors qu'il a un rhume de cerveau, nous disons parfois : « Ce n'est pas moi qui sentirai ton rhume. » Et cela peut vouloir dire : « Ce n'est pas moi qui souffre, quand tu attrapes un rhume. » C'est une proposition que l'expérience enseigne. Car nous pourrions imaginer, pour ainsi dire, une transmission radio entre les deux corps, qui ferait que l'un aurait une douleur dans sa tête quand l'autre aurait exposé la sienne au froid. Dans ce cas, quelqu'un pourrait soutenir que les douleurs sont miennes parce que c'est dans ma tête qu'elles sont ressenties ; mais supposez que moi et quelqu'un d'autre ayons en commun une partie de nos corps, disons une main. Imaginez que les nerfs et les tendons de mon bras et de celui de

A soient connectés à cette main par une opération. Imaginez à présent que cette main se fasse piquer par une guêpe. Nous crions tous les deux, contorsionnons nos visages, donnons la même description de la douleur, etc. Maintenant, allons-nous dire que nous avons la même douleur, ou des douleurs différentes ? [...] Évidemment, si nous excluons de notre langage la locution « j'ai son mal de dent », nous excluons aussi par là même « j'ai (ou je sens) *mon* mal de dent ». — Une autre forme de notre énoncé métaphysique est : « Les *sense data* d'un individu lui appartiennent en propre. » Et cette manière de l'exprimer est encore plus trompeuse, parce qu'elle ressemble encore plus à une proposition d'expérience ; le philosophe qui dit cela peut très bien penser qu'il exprime une sorte de vérité scientifique.

L'idée de dire à son interlocuteur affligé, « Ce n'est pas moi qui sentirai ton rhume. », contient plus qu'un grain de surréalisme ou de bouffonnerie à la Buster Keaton. Observez comment le « métaphysique » jaillit brusquement d'un contexte apparemment prosaïque. Les expériences de pensée de Wittgenstein sont délibérément terre-à-terre, tandis que les implications philosophiques sont souvent transcendantes. Le rejet des épistémologies dominantes en découle comme par hasard. « Il y a une sorte de maladie générale de la pensée, lit-on dans *Le Cahier brun*, qui est de toujours chercher (et de trouver) ce qu'on appellerait un état mental duquel tous nos actes jailliraient comme d'un réservoir. » L'élémentaire et le plus exigeant alternent en motifs souvent dissimulés. Au détour d'une phrase, les portes sont grandes ouvertes : « Ce que nous appelons "comprendre une phrase", dans de nombreux cas, ressemble bien plus à la compréhension d'un thème musical que nous ne serions enclins à le croire » (trad. Marc Goldberg et Jérôme Sackur, comme les citations précédentes).

Les *Investigations philosophiques* jettent un charme. Elles ont suscité une littérature secondaire partagée entre adulation et querelle, technique et rococo (e. g. les lectures de Stanley Cavell). Une sorte d'album photographique qui traverse et retraverse un paysage. L'image est de Wittgenstein lui-même. Divers angles d'incidences sont possibles. En toile de fond, rôde l'insinuation de Spengler, que le temps est révolu du système ou de l'épopée grandiose. Au mieux faut-il espérer une description perspicace, des instantanés. Mais la surface est l'antithèse de la superficialité. Tout ce que nous avons, c'est de la « prose jusqu'à un certain point ». Comme y insistait Thomas Bernhard, l'intelligence qui opère dans les *Investigations* est « poétique de part en part ». Les sollicitations et les pressions de la poésie tout juste hors d'atteinte sont tangibles, comparables aux pressions de la musique sur Schopenhauer.

Répudiant le concept de « langage privé », les *Investigations* peuvent néanmoins se lire comme le journal d'un journal, une impression que renforcent les carnets et notes intimes sur lesquelles elles reposent. Une fois encore, en écho au *Tractatus*, Wittgenstein postule des conditions limitrophes : « Ce qui ne saurait être écrit, ne saurait être écrit. » Une concession désabusée nuance la prescription : « Souvent, ma tête ne sait rien de ce qu'écrit ma main. » Le contexte historique et le climat de la sensibilité sont peut-être ici pertinents. Les *Investigations* mûrissent à l'époque des expériences d'écriture « automatique » d'André Breton. Par endroits, elles font penser aux tautologies narratives de Gertrude Stein. Elles appartiennent à des modes de conscience sans garantie aucune de suite extériorisée. Wittgenstein est le contemporain de Freud et de Bergson. Pour lui, il faut chercher à rentrer au bercail même si le voyage s'est fourvoyé en errance. Son dernier engagement universitaire le mena à Ithaca (Cornell University, dans l'État de New York).

De manière presque illicite — d'où vient qu'on ait souvent l'impression d'écouter aux portes en lisant les *Investigations* ? —, on traque des sources, peut-être, inattendues, des allusions subconscientes. La proposition 44, sans raison évidente, cite la plus brutale des arias de Siegfried dans le *Ring*. Dans la

longue section 79, l'analyse des distinctions entre « savoir » et « dire » paraît refléter les spéculations de Freud sur Moïse. Dans un rare usage de cette épithète, Wittgenstein demande, au § 89, « à quel point la logique est-elle quelque chose de sublime ? » et renvoie une fois de plus à saint Augustin. Le constat du § 97 est lyrique : « la pensée est nimbée » (*mit einem Nimbus umgeben*). La logique représente un « ordre *a priori* du monde », qui précède toute expérience. Elle doit être d'une pureté cristalline. Mais, ici, le *Kristall* n'est pas une abstraction. C'est « quelque chose de concret et en même temps *très dur* ». En nous efforçant d'appréhender « l'être incomparable du langage » (Heidegger n'est-il pas sur une voie parallèle ?), nous oublions que des mots tels qu'« expérience », « monde », et même « langage », si l'on peut en faire usage, doivent avoir une utilité aussi humble que « table », « lampe » ou « porte ». Pourtant, plus nous examinons de près le langage réel, plus saute aux yeux son conflit avec l'idéal d'une logique cristalline (§ 107). Ce conflit menace de devenir insupportable. Nous dérapons sur une plaque de verglas. Souhaitons-nous aller de l'avant, nous avons besoin de *friction*. « Retour au sol raboteux ! » Husserl est proche.

La seconde partie, non numérotée, commence par la question de savoir si les animaux peuvent espérer. L'espoir n'est-il possible qu'aux êtres humains qui savent parler ? Qu'en est-il des relations entre expression et mine ? La terreur peut s'exprimer sur « un ton de voix souriant ». Voyez l'à-propos, mais aussi la beauté des § 514-515 :

Et lorsque je dis : « La rose est également rouge dans l'obscurité », vous voyez ce rouge formé (*förmlich*) devant vous.

Deux images de la rose dans l'obscurité. L'une est entièrement noire ; car la rose est invisible. Sur l'autre, la rose est peinte dans tous ses détails et enveloppée de noir. L'une est-elle juste, l'autre fautive ? Ne parlons-nous pas d'une rose blanche dans le noir et d'une rose rouge dans le noir ? Et ne disons-nous pas qu'on ne saurait les différencier dans l'obscurité ?

Blake eût été très attentif.

À bien des égards, les *Investigations* invitent à conjecturer que, « derrière », entre leurs lignes, il y a un autre texte. Dans lequel la logique formelle irradierait le langage quotidien. Cet autre texte demeure tout juste hors de portée, mais sa présence muette est éthique. Il préfigure une condition où le faux serait aussitôt visible et absurde. Une tautologie privilégiée que Swift expose dans sa fable des chevaux qui disent toujours la vérité. Pour ce qui est de l'animal humain, cette vérité parfaite est peut-être, peut-être pas, réservée à la mort. Il est un sens où les *Investigations*, comme bien souvent la poésie qui dure, sont hantées par la mort. En juillet 1916, se référant à Dostoïevski, Wittgenstein note dans son journal : « Peut-on vivre en sorte que la vie cesse d'être problématique ? Qu'on vive dans l'éternel, non pas dans le temps ? » Il se peut que, *via* de multiples tangentes, les *Investigations philosophiques* cherchent à éclairer, sinon à résoudre, cette question. Ce qui, malgré leur « étrangeté » fragmentaire, les place dans une lignée déterminante de morale et de métaphysique. Mais le sentiment de Wittgenstein, on l'a vu, était qu'il aurait dû exprimer son enseignement en vers.

*

Ce qui nous conduit à deux poèmes.

Les déclarations de Hegel sur la littérature, sur l'histoire littéraire, sur la théorie des genres poétique et dramatique sont volumineuses. Son intérêt pour la tragédie fut constant. Les conséquences formatrices

et polémiques furent profondes. Dans l'esthétique de Croce, de Lukàcs et de Sartre, beaucoup dérive du précédent hégélien. Mais, dans la fibre analytique et argumentative de Hegel, il n'est pas grand-chose pour suggérer quelque élan lyrique personnel. Sa voix fut prosaïque au meilleur sens du terme. Il est une seule exception : l'ode d'août 1796 à Hölderlin.

Les liens entre Hegel et Hölderlin, noué au cours de leurs études à Tübingen, ont été minutieusement étudiés et interprétés dans chacun de leurs aspects. Certains éléments du rapport de Heidegger à Paul Celan font écho à cette rencontre antérieure du philosophe et du poète. Le XX^e siècle en vint à identifier dans les écrits de Hölderlin, dans ses poèmes, ses lettres et ses méditations théoriques, par-dessus tout sur Empédocle et Sophocle, des instigations philosophiques et des originalités d'un ordre exceptionnel. Sa vision juvénile de l'Hellade, son adoption programmatique de « l'Un » chez Héraclite, sa manière de se tourner d'instinct vers l'équation parménidienne de la pensée et de l'être ont mûri lors d'échanges serrés avec le jeune Hegel, sont sous-tendus par eux. Il existe bel et bien un texte théorique programmatique que les spécialistes attribuent à l'un ou l'autre enthousiaste. Il est fort possible que la rationalité intransigeante du Hegel de la maturité, le fait qu'il se soit (partiellement) détourné de la Grèce païenne dans son historicisme et sa théorie politique reflètent, à une profondeur peut-être non reconnue, son incapacité à s'accommoder de la plongée de Hölderlin dans les troubles mentaux. L'investissement émotionnel et intellectuel dans l'affinité, dans la célébration, avait été trop grand. Ici aussi, le rendez-vous Heidegger-Celan invite à la comparaison.

Les mystères d'Éleusis sont un thème récurrent de l'art et de la poésie en Occident. Le peu qu'on en connaisse porte sur les rites d'initiation dans un simulacre d'enfers dont Déméter est le symbole. La figuration de la mort conduirait à quelque *mimésis* de la résurrection, à la renaissance dans l'image du retour cyclique de la terre à la fertilité après la stérilité de l'hiver. Dans le contexte immédiat de l'ode de Hegel, le sentiment d'une immersion partagée dans les mystères de la révélation poético-métaphysique invoque aussi les espoirs libertaires, les idéaux d'affinité fraternelle proclamés par Rousseau. À quoi il faut ajouter l'exaltation et la tragédie de la situation de la Révolution française tout au long de l'année 1796.

L'appel à la nuit, gardienne de la liberté et de la contemplation, est traditionnellement romantique. De même que le paysage au clair de lune voilé, avec lac et collines, qui imitent si amplement celui de la *Nouvelle Héloïse*. L'image de l'ami chéri s'accompagne d'un espoir ardent de retrouvailles, d'un lien qui aura mûri. Mais la vision s'estompe. Nulle intimité privée ne procure d'assurance. Voici que Hegel succombe à cet axiome de l'unisson universel, l'embrasse même : ce *en kai pan* des Présocratiques qui avait été, avec Hölderlin et Schelling, la devise d'espérances extatiques à Tübingen. Un Spinoza étrangement atticisé est à portée de main. Et si les portes du sanctuaire d'Éleusis venaient à s'ouvrir... « Ivre d'exaltation » — *Begeisterung trunken* sort tout droit de Schiller — l'acolyte pouvait prendre part aux rites sacrés de renaissance.

Suit alors une plainte paradigmatique, l'élégie de la perte ontologique qui inspirera alors la poésie et la philosophie allemande de l'époque de Hölderlin à celle de Nietzsche, Spengler et Heidegger. Les dieux se sont retirés sur l'Olympe, fuyant « la tombe de l'humanité profanée » (*entweihte*). Le « génie de l'innocence » est d'ici. « La sagesse [des] prêtres » s'est tue. La quête de la compréhension ultime est vaine. Tout comme il est vain de « creuser à la recherche des mots » : l'image est saisissante. La phraséologie de Hegel se trouble ; des allusions privées, « codées », sous-tendent sans doute notre texte. Mais le motif dominant est irrésistible. La pensée conceptuelle ne suffit plus à l'âme, n'héberge plus de signes de l'infini. L'homme disposerait-il de « la langue des anges », il sentirait l'inéluctable « pauvreté des mots ». Il redoute désormais l'appauvrissement des mots, la corruption banale qui résulte de

l'insuffisante formulation du sacré enveloppant dont il avait eu l'intuition. Presque comme dans le finale du *Tractatus*, l'impératif salvateur est celui du silence. Rien ne doit être révélé de ce qui avait été jadis entrevu, de ce qui avait été vécu dans la nuit des mystères. De crainte que la révélation ne devienne « la camelote du sophiste » sur la place du marché. C'est uniquement dans les actes, non pas dans les discours de l'élu que la divinité persiste. Dans l'obscurité de la perte, Hegel peut encore appréhender la déesse. Elle est l'âme d'actes (*Taten*) non spécifiés. Quand tout le reste s'effondre, sa présence inexprimée va durer. Y a-t-il dans cette ode quelque prémonition des périls auxquels Hölderlin s'exposera du fait de la véhémence et de l'éloquence mêmes de ses transports lyriques ?

Gershom Scholem, savant entre les savants, mathématicien de formation et d'inclination, écrivit des vers. Pour certains, profondément sérieux, mais plus souvent des vers d'occasion, d'une teneur humoristique et domestique. On les trouve fréquemment dans son abondante correspondance. Les lettres échangées avec Walter Benjamin sont l'un des dialogues les plus concentrés et lumineux de l'histoire morale et intellectuelle du XX^e siècle. Il n'est de commentaire plus pénétrant de Kafka que celui qu'ils élaborèrent au fil de leurs lettres du début des années 1930. Leur amitié intime, l'évaluation par Scholem du génie critique de Benjamin, et la reconnaissance par celui-ci de la stature du premier dans le judaïsme remontent à la veille de la Première Guerre mondiale. Plus tard, l'échange prend un tour tendu, voire polémique. Scholem s'exaspérait de ce qu'il tenait pour une « trahison des clercs » dans le marxisme et le communisme de Benjamin. Sa fidélité à Brecht le hérissait. Son peu d'empressement à émigrer en Palestine quand il en était encore temps et malgré son intention répétée de le faire faisait enrager Scholem qui n'avait perçu que trop clairement ce qui attendait les Juifs européens. Pour sa part, Benjamin estimait que Scholem évaluait mal le tourment psychologique, la misère matérielle, le piège de la condition de réfugié dans une Europe toujours plus apocalyptique. Les lettres cessent en février 1940. Si le suicide de Benjamin ne surprit pas Scholem, il le laissa irrémédiablement démuni.

Benjamin avait acquis l'*Angelus Novus* de Paul Klee, une huile avec des touches d'aquarelle. Sa puissance hallucinatoire, sa violence allégorique et son défi à l'interprétation devinrent emblématiques de la quête démultipliée de Walter Benjamin. L'Ange, emporté par les vents sombres de l'histoire, inspira directement le dernier texte de Benjamin, son couronnement, les « thèses historico-métaphysiques » de 1939-1940. Après sa mort, l'image fascinante, talismanique, passa entre les mains de Scholem. D'où son mémoire, *Walter Benjamin und sein Angel (Benjamin et son ange)*.

Les sept quatrains du *Gruß vom Angelus* (« Salutation de l'Ange ») de Scholem furent adressés en 1921 à Benjamin pour son anniversaire. À bien des égards, le poème n'est pas moins énigmatique que la peinture de Klee. « Je suis un ange-homme » (*ein Engelsmann*), peut-être un de ces anges hybrides à la fois sanctifié et démoniaque que Scholem avait rencontrés au fil de ses études des écrits mystiques et occultes. Dès décembre 1913, le jeune Scholem avait noté dans son journal : « Rôle au-dessus de moi la race sarcastique de l'ange de l'insécurité, et il me cingle à travers les vallées silencieuses découpées dans les profondeurs de ma vie. À chacun de deviner à quoi ressemblerait ma vie sans cet ange, qui est pour moi destin et ruine à la fois, mais aussi un maître sévère et un aiguillon. » Bien que vertueux, l'homme ne préoccupe ou n'intéresse pas l'ange. « Je suis à la garde du Très-Haut, je n'ai que faire d'un visage » (*Ich stehe in des Höchsten Hut / und brauche kein Gesicht*) — quand, en vérité, Klee peint un visage terriblement iconique. Le monde d'où vient l'ange est « mesuré, profond et clair » (*maßvoll, tief und klar*). Sa cohérence ne paraît miraculeuse (*wunderbar*) qu'ici. La cité vers laquelle l'*Engelsmann* a été dépêché — comme dans Ézéchiël ou l'Apocalypse ? — ne prête aucune attention. L'ange retournerait volontiers vers son vrai domaine, car quand bien même séjournerait-il dans les cités des hommes à la fin des jours il n'aurait guère de chance. Il sait ce qu'il devrait annoncer, quel message il devrait porter, « et bien d'autres choses encore » (*und weiß noch vieles mehr*). « Je ne suis aucunement, je signifie ce que je

suis » (*Ich bin in unsymbolisch Ding / bedeute was ich bin*). « En vain tournes-tu l'anneau magique / Je n'ai aucun sens » (*Du drehst umsonst den Zauberring / ich habe keinen Sinn*). L'interprétation devient ici à la fois ardue et pressante. Comme dans les mots du Buisson ardent, la présence de Dieu, déléguée à son messenger, est une parfaite tautologie. « Ne cherche pas à me symboliser ou à m'allégoriser » : « Je suis ce que je suis. » Ne m'amoindris pas par la métaphore ou en voulant m'attribuer un sens. Comme en musique, peut-être, la plénitude de la signification ne comporte point de « sens » explicite ou traduisible. L'immersion de Scholem dans les paradoxes de la mystique est cruciale. Tout comme, par incidence synchronique, la méditation de Heidegger sur l'incommensurable autonomie du *Seyn*, qui résiste aux articulations. Des années plus tard, Benjamin relut ce poème « avec une admiration inentamée. Je le tiens parmi les meilleurs que je connaisse ».

Les « mystères » sont au cœur d'« Éleusis » et de « Salutation de l'Ange ». Les deux poèmes modulent des mouvements métaphysiques complexes dans l'immédiateté de la forme poétique. Dans celui de Hegel à Hölderlin comme dans celui de Scholem à Benjamin, la poésie de la pensée et la pensée de la poésie se fondent. Une fusion que le destin tragique des destinataires rend d'autant plus persuasive.

*

Benedetto Croce entretint un dialogue permanent avec Hegel. La conviction de ce dernier, qu'une philosophie de la conscience humaine et une théorie de l'histoire doivent comporter une esthétique, était au centre de la prolixité magistrale de Croce. Elle nourrit des commentaires sur les classiques universels, les écrivains italiens, des textes régionaux (essentiellement napolitains) ainsi que des mouvements et périodes littéraires. Une poétique générale circonscrit un matériau historique, régional et linguistique.

Dans *Ariosto, Shakespeare e Corneille* (1920), Croce fait le partage entre la saisie intuitive ou esthétique d'une œuvre d'art et les fondements intellectuels d'un jugement critique et historique. L'approche de « l'art pour l'art » est toujours insuffisante. Comment situer la perspective de l'Arioste sur la « dissolution du monde chevaleresque », ce que Goethe appelait sa « sagesse » ? La lecture que Croce fait d'*Orlando furioso* se fixe sur le tenace amour de la poésie même chez l'Arioste, une passion qui devient à son tour érotique. Cette focalisation est foncièrement antithéorique. Son idéal est l'*Armonia*. Il est paradoxal, reconnaît Croce, d'identifier cette forme de sensibilité dynamique à quelque discours philosophique normatif. Enchantement n'est pas compréhension. L'humanisme de l'Arioste diffère de celui de ses doctes contemporains classicisants. Il visait « l'incarnation de l'art comme idée » (la touche hégélienne). L'*Armonia* elle-même est dialectique dans son rapport au concept. Contre Schelling et Schopenhauer qui revendiquent pour la musique une capacité sans égale d'incarner « le rythme même de l'univers », Croce attribue ce pouvoir à la langue de l'Arioste.

La recherche philologique, l'étude des sources (*Quellenforschung*), si licites soient-elles, sont bien incapables de mobiliser toute la matrice culturelle, l'environnement artistique, le climat politique et intellectuel, qui organisent la sensibilité (*sentimenti*) du poète. La politique de l'Arioste était celle d'une « morale privée ». Ses ironies fameuses subvertissent en même temps qu'elles élèvent les foisonnantes singularités du récit. Son usage du huitain permet l'équilibre, *l'eterna dialettica, il ritmo e l'armonia*. Ils mettent en relief le typique, non pas l'individuel, même dans la frénésie de Roland.

Comment faut-il lire l'Arioste (une activité minoritaire dès le temps de Croce) ? Il nous faut être attentif à une intrigue qui est au fond toujours identique mais prend des formes nouvelles. La magie réside dans la « variété d'apparence identique et pourtant inépuisable ». Ludovico Ariosto n'est pas un orateur. Il nous engage dans une conversation (*conversevole poeta*). Où *conversazione* est un moyen terriblement

expressif de la sensibilité italienne (cf. Giorgione).

Qu'est-ce qui a attiré Croce dans le nerf rhétorique et politique cérémonieux de Corneille ? On a tort de le comparer à Shakespeare ou à Racine, comme on le fait couramment. L'idéal cornélien était une « volonté de puissance » quasi nietzschéenne, une *energia di volere*, fruit d'une sobriété d'introspection qui dure et surmonte la catastrophe. À la suite de Schlegel, Croce est fasciné par les aperçus de Corneille sur le machiavélique. Il fait partie des tacitiens, des légalistes politiques de la fin de la Renaissance. Ses modèles rugueux de tragédie politique se fondent sur une *complessa umanità* et illustrent une « énergie septentrionale ». Mais ses comédies, notamment la *Psyché* qu'il composa avec Molière, indiquent que Corneille aurait pu suivre une autre voie. D'où les touches « hybrides », les signes pérennes de tragicomédie. Ce qui l'emporte, c'est la poésie, son degré élevé de *sfuerzo vitale* (Croce a dû lire Bergson). Croce différencie le « motif » de l'« image », la structure logique de la représentation. Ce qui résonne le plus chez Corneille, ce sont les expressions de la mort, les termes qui permettent au protagoniste de se monumentaliser, *scolpire la propria persona in istatua*, « de sculpter leurs propres statues ». Comme presque aucun autre critique de son temps, Croce exalte le Corneille de la fin. Dans *Pulchérie*, il perçoit ce « chant déclamatoire qui est l'authentique lyrisme, tout à la fois intime et substantiel » de la grandeur de Corneille. Où il y a monotonie, cela tient à une « inspiration austère, susceptible de formes nouvelles ».

Poesia e Non Poesia entreprend de soumettre des œuvres spécifiques à une poétique générale. Dans la définition de Croce, la critique de la poésie est une « critique de la critique », une détermination kantienne des possibilités du jugement. Sa « haine frénétique du despotisme », la force de ses invectives conduisent Alfieri dans ses drames à une paradoxale identification avec la volonté de fer des tyrans, des « surhommes ». D'où le charme de *Saul*, son chef-d'œuvre. Comme celles de Sénèque, les tragédies d'Alfieri sont destinées à la lecture. Néanmoins — Croce fait écho à Schopenhauer —, Schiller n'est qu'un « Alfieri gelé ». Le vrai mérite de Schiller est d'avoir humanisé, rendu pédagogique l'esthétique de Kant. Sa meilleure poésie est didactique.

Pour ce qui est de Kleist, Croce proclame son credo : la *gioia*, la « joie pure », de la grande littérature vient de sa capacité de dépasser son « agitation passionnée » (*agitazione passionale*) pour atteindre la « sérénité du contemplatif », ce que Wordsworth appelait « l'émotion rappelée dans la tranquillité ». Hystérie et violence somnambulique gâtent les dons éminents de Kleist. Plutôt que véritablement tragiques, les nouvelles sont « étranges, curieuses, terrifiantes ». *Amphitryon* succombe à la vulgarité érotique. Les forces de Kleist étaient d'un ordre secondaire. Croce fait siennes les réserves de Goethe et de Hegel. Le suicide de Kleist en est une confirmation.

S'il n'approche nulle part les lectures que fait Lukács de Walter Scott, elles-mêmes nées des théories hégéliennes de la prose et de l'histoire, sur Stendhal Croce est suggestif. Inhabituellement, il s'éloigne de Sainte-Beuve, paradigme constant. Il se délecte de la « teneur fantastique » de l'Italie de Stendhal. Il voit des analogies avec les chroniques de Casanova. Les idéaux de Stendhal sont tout à la fois « ironiques et quichottesques ». S'objectivant, Stendhal acquiert une « âme double ». Croce discerne finement *la sottile noia*, « l'ennui subtil », qui affecte le dynamisme des héros stendhaliens, Julien et Fabrice. Dans les années 1940, il se réfugia souvent dans la littérature. Son champ est encyclopédique. Il s'efforce de cerner la qualité opératique des pièces de Calderón, leurs analogies avec les livrets de Metastasio. Il observe comment le personnage « élémentaire et populiste » du Don Juan inventé par Tirso de Molina diffère de la finesse mozartienne. C'est précisément l'unidimensionnalité du *Burlador* de Tirso de Molina qui permet l'immense richesse des variantes et enrichissements ultérieurs.

Indubitable est l'affirmation du conservatisme « olympien » de Croce, de son dégoût des sources de la

modernité. Il condamne la complaisance de Verlaine. Il trouve exagérée la stature de Rilke (nous sommes en 1943). Sa poésie manque de « virilité », de cette vigueur d'esprit qui n'est rien d'autre que la « force de l'intuition ». Rilke est « intellectuellement démuni » face aux problèmes logiques que posent ses invocations hyperboliques de la vie et de la mort. Sa substitution de l'art à la religion débouche sur la spécieuse *soluzione lirica* des *Élégies de Duino*. Rilke mena une vie de mélancolie *estetizzante*, recourant au flou et au pathos fragile. (Il est fascinant d'imaginer Croce et Heidegger au travail sur les mêmes textes, pour une part, dans ces années de torture.)

L'année 1949-1950 voit Croce méditant Mallarmé, un poète en qui les philosophes modernes voient un papier de tournesol pour tester leurs propres ustensiles stylistiques. L'hermétisme de Mallarmé l'empêche d'avoir part aux grands courants de l'existence moderne. Son art est la proie d'une « stase morbide ». Croce oppose « l'Après-midi d'un faune » au *Fauno* de la Renaissance de Pietro Bembo, dont la franche sensualité préserve la conscience morale. Alors que la célèbre version de Mallarmé respire le « désespoir morbide » (« morbide » devient, pour Croce, un raccourci désignant l'esthétisme énervé des précurseurs modernistes). Dans sa sexualité même, le Faune mallarméen demeure cruellement limité. Nulle part il n'atteint la « terrifiante représentation lucrétienne » du vain désir, de l'éros frustré. Comme Rilke, Mallarmé est l'objet d'un culte représentatif d'une époque décadente. Le rejet gêné de D'Annunzio est implicite chez Croce.

Ses « Réflexions sur la théorie » s'efforcent d'unifier ces diverses conclusions. Elles expriment ce en quoi ses contemporains et ses lecteurs plus jeunes perçurent une position profondément réactionnaire. La « sainteté de la poésie » est celle d'Homère, Dante, Shakespeare et Goethe. La linguistique n'est ni une science naturelle ni une méthode qui convienne aux vérités intérieures et à la phénoménologie de la poésie. Une pseudo-poésie « afflige et déshonore l'humanité présente ». Le romantisme enferme des germes de décomposition, malgré la salutaire résistance de Goethe et de Hegel. L'échec de Rimbaud est « définitif ». N'en déplaise à l'art d'Ungaretti, il ne saurait y avoir de poésie authentique dans l'« indétermination husserlienne ». Après la « sanglante orgie » de la Seconde Guerre mondiale, la tâche du critique, arnoldienne en son essence, est de rendre justice à ce qui est « sincère » en littérature et dans les arts. Chez Croce, la construction d'une herméneutique philosophique finit dans l'isolement volontaire et la myopie. Il n'y avait pas eu de fin hégélienne de l'histoire, juste un épilogue anarchique et déshumanisant.

*

Dès 1927, Borges cite Croce : « La phrase est indivisible [...] et les catégories grammaticales qui la désarment sont des abstractions ajoutées à la réalité ». Le sens doit être saisi « d'un seul coup d'œil magique ». En 1936, dans la revue *El Hogar*, Borges publie une « biographie synthétique » de Croce qui est, bien entendu, du pur Borges. Après la destruction de sa famille dans le séisme de 1883, Croce décide « de penser à l'univers : démarche habituelle aux désespérés ». Il entreprend alors d'explorer « les labyrinthes méthodiques de la philosophie » (nous savons ce que « labyrinthes » signifie pour Borges). À « trente-trois ans, l'âge, selon les cabalistes, du premier homme quand il fut façonné dans du limon », Croce traverse la ville avec le sentiment d'une solution imminente à tous les problèmes métaphysiques. Au cours de la Première Guerre mondiale, Croce demeure impartial, renonçant aux « plaisirs lucratifs de la haine ». Il est avec Luigi Pirandello « l'un des rares écrivains importants de l'Italie contemporaine » (trad. Françoise Rosset et Jean-Pierre Bernés). Dans ses conférences sur Dante de 1948, Borges invoque Croce à propos de l'épisode d'Ugolin dans l'*Enfer*. Plus tard, il parle des « mots cristallins » de Croce

sur le symbole et l'allégorie dans l'*Estetica*. Se penchant sur « Le roman policier » (1978), il qualifie de « formidable » l'esthétique de Croce et sa négation des genres littéraires figés.

La texture du génie de Jorge Luis Borges est une singularité, bien qu'il existe des points de contact avec Poe et Lewis Carroll. L'imaginaire de Borges est tangent par rapport au monde, oblique par rapport au temps et à l'espace dans leurs dimensions coutumières. Les conventions causales, les faits apparents de la réalité vibrent de possibilités alternatives, de l'étrangeté et de la substance spectrale des rêves et des conjectures métaphysiques, qui sont elles-mêmes les rêves d'une intelligence éveillée. Comme Leibniz, Borges cultive les arts de l'étonnement. Qu'il n'y ait pas rien — Parménide doute que cela eût été possible — émerveille Borges et nourrit ses provocations. Ses *fictiones* imaginent des trames, des intrigues, des extravagances cohérentes en puisant dans un trésor de potentialités plus « originelles », plus proches des jours de la création, que ne le sont les routines sclérosées, les économies utilitaires de la rationalité, du pragmatisme et de leur idiome philistin. Comme la grande traduction — exercice qui fascinait le polyglotte qu'il était —, son incidence sur l'histoire, sur les arts, sur la textualité considérée comme un tout ajoute à « ce qui était déjà là » : un paradoxe que Borges investit pourtant de l'autorité troublante de l'évidence.

La sensibilité de Borges, comme celle de Coleridge qu'il prisait, était éminemment philosophique. Elle expérimentait et transmuait la pensée abstraite, les interrogations et constructions métaphysiques en immédiateté, sans interposition conventionnelle, aux terminaisons nerveuses pour ainsi dire identiques à celles qui sont réceptives à la poésie et aux rêves. Borges perçut la chorégraphie, le jeu du masque et de l'ombre qui habitent les impératifs scéniques non seulement d'un Platon ou d'un Nietzsche, mais aussi les sévérités et l'insistance sur le prosaïque d'un Kant ou d'un Schopenhauer (son véritable maître). Plus particulièrement, et c'est des plus rares, Borges sentit et exploita le jeu, les éléments de charade, d'acrobatie, dans la logique pure. Comme *Alice au pays des merveilles*, comme les intrigues policières dans lesquelles ses écrits sont immergés, les *fictiones* de Borges codent, fréquemment sous couvert d'une érudition byzantine et ésotérique, souvent délibérément suspecte, l'esprit, la dialectique du rire enfermé dans les propositions et les règles de la logique pure, même mathématique. Du « quadruple système d'Érigène » et des arcanes de la scolastique médiévale, des hérésiarques gnostiques, des aristotéliens islamiques et des sages talmudiques, des alchimistes et théosophiques, des taxonomies imaginées par les cosmologistes de la Chine impériale et les cartographes du Baroque, naissent les fables borgésiennes de la raison. C'est la logique — y a-t-il invention plus bizarre ? — qui, suivant le mot de Bergson, se sert « du vide pour penser le plein ». Et il n'est pas de plus grand inventaire, de catalogue plus foisonnant du concevable que dans la « bibliothèque de Babel » de Borges.

Dans *Jorge Luis Borges et la philosophie*, Jean-François Mattéi a compté quelque cent soixante présences philosophiques, pour certaines seulement rêvées, dans l'œuvre de Borges : d'Anaxagore et Héraclite à Bertrand Russell et Heidegger. Platon et Schopenhauer — « si je devais m'en tenir à un seul philosophe, c'est lui que je choisirais » — sont les plus souvent cités, suivis par Aristote, Hume et Spinoza, l'autre « accro » des miroirs. Nietzsche et Héraclite figurent en bonne place dans cette liste. Plotin est béni en raison de son indéfectible croyance dans l'Un final. Les maîtres de l'Islam, Averroès et Avicenne, sont eux aussi bien placés, de même que leur auguste homologue Maïmonide. Les expériences de pensée de Berkeley, avec leur élégante abolition de l'empirique, retiennent l'œil de Borges. Tout comme Davidson et William James sur le libre arbitre ou les *Arcanes célestes* de Swedenborg (intérêt que Borges partage avec Balzac). Les « langues de calcul » de Raymond Lulle, le polymathe catalan du XIII^e siècle, et de George Boole, ne sont pas oubliées, pas plus que l'aveugle Ibn Sida, qui composa autour de 1055 cette ressource ultra-borgésienne qu'est *Y Al-Muhkam*, dictionnaire des dictionnaires. Borges semble avoir découvert la théorie de l'histoire de Vico en s'intéressant à Homère. Campanella et

Unamuno ont droit à une révérence. Ne disposerions-nous que des écrits de Borges que nous pourrions reconstruire une histoire « borgésienne », mais aucunement amoindrie, de la procession des exercices philosophiques en Occident et en terre d'Islam, en Asie et à Erewhon².

« Le rossignol de Keats », de décembre 1951, illustre à la perfection le croisement de la poésie, de la logique philosophique et de l'érudition bibliographique. L'oiseau chanteur de Keats est celui d'Ovide et de Shakespeare. Le contraste est pathétique entre la mortalité du poète et le chant fragile mais impérissable de l'oiseau. Le nœud de l'interprétation se trouve dans l'avant-dernière strophe, indiquant que la voix du rossignol du jardin de Hampstead est identique à celle que Ruth entendit dans l'épisode biblique. Borges cite cinq critiques qui, avec un degré variable de reproche, détectent une faille logique. Opposer la vie d'un individu à celle d'une espèce relève du sophisme. Bien que n'ayant jamais lu l'*Ode à un rossignol* de Keats, Schopenhauer offre la clé. Il affirme l'identité à travers le temps. Le chat qui saute devant moi n'est pas fondamentalement différent de celui qui a été perçu des siècles auparavant. L'individu incarne donc l'espèce, et le rhapsode de Keats est le même que celui de la nuit de Moab.

Autodidacte, Keats avait eu l'intuition du « rossignol platonicien ». Il avait anticipé Schopenhauer. Cette observation conduit Borges à réitérer la division archétypique entre platoniciens et aristotéliens, entre ceux pour qui ordre et harmonies règnent dans l'univers et ceux pour qui l'univers est une fiction, voire une méprise née de notre ignorance. Coleridge avait fait valoir cette dualité radicale. Pour Borges, l'Anglais « est né aristotélien ». C'est le « rossignol concret » qui le retient, non pas son universalité générique. D'où la mélecture de Keats. C'est pourtant à ce travers même que nous devons Locke, Berkeley et Hume, ainsi que l'insistance politique sur l'autonomie de l'individu. Depuis les énigmes anglo-saxonnes jusqu'à l'*Atalante* de Swinburne, le « rossignol a fait résonner de son chant la littérature » anglaise. Il appartient désormais à Keats, comme le tigre appartient à Blake (et « l'autre tigre » à Borges).

Le fameux « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » (1940-1947) tourne autour de l'artifice des mondes spéculaires, des langues imaginaires, des algèbres multiples, du verdict de Hume sur la déconstruction de l'empirique entreprise par Berkeley, irréfutable mais peu convaincante, et de la théorie des objets impossibles d'Alexius Meinong (qui avait fasciné Musil). Il fait appel à l'idée islamique de Nuit des Nuits, avec ces portes qui ouvrent sur des mondes cachés. Comme les Kabbalistes, Leibniz et les futuristes russes avant lui, Borges joue avec le concept de langues imaginaires. Leur cellule générative n'est pas le verbe, mais l'adjectif monosyllabique. Elles ne permettent pas de fonctions de vérité, au sens qui est le nôtre, pas de concordance nécessaire entre le mot et la chose. La langue crée à sa guise, sur le moment. Ainsi doit-on à Tlön des « poèmes fameux composés d'un seul mot énorme » (entendons-nous son lointain grondement dans *Finnegans Wake* ?). Rejetant l'axiomatique espace-temps de Spinoza ou de Kant, les métaphysiciens de Tlön « ne cherchent pas la vérité ni même la vraisemblance : ils cherchent l'étonnement » : Aristote et Wittgenstein eussent tous deux approuvé. Toute la métaphysique n'est qu'une « branche de la littérature fantastique. Ils savent qu'un système n'est pas autre chose que la subordination de tous les aspects de l'univers à l'un quelconque d'entre eux ». Une école philosophique de Tlön postule que « tout le temps est déjà révolu » et que nos vies sont des souvenirs spectraux, crépusculaires. Une autre secte compare notre univers à un cryptogramme où tous les symboles ne comptent pas, où « seul est vrai ce qui arrive toutes les trois cents nuits ». Une autre académie encore « que pendant que nous dormons ici, nous sommes éveillés ailleurs », que toute connaissance est une sorte de pendule binaire. Comme dans la théorie de la relativité, la géométrie de Tlön affirme qu'en traversant l'espace le corps modifie les formes qui l'entourent. En écho à l'indétermination d'Heisenberg, les mathématiciens de Tlön « affirment que l'opération de compter modifie les quantités ».

Les ouvrages de philosophie tlönienne « contiennent invariablement la thèse et l'antithèse », car rien n'est complet sans la contradiction (Hegel n'est pas bien loin). Dans son « post-scriptum de 1947 », Borges fait allusion à la menace de l'antimatière, « le contact et la fréquentation de Tlön » pourraient bien désintégrer notre monde. « Déjà dans les mémoires un passé fictif occupe la place d'un autre, dont nous ne savons rien avec certitude — pas même qu'il est faux. » Il semble que Borges ait eu connaissance de la supposition paradoxale de Bertrand Russell : notre univers a été créé il y a un instant, souvenirs fictifs compris. Renversant le mot de Mallarmé, pour qui tout l'univers doit aboutir à « un Livre », la fable ontologique de Borges suggère que notre univers est au fond le produit d'une onzième édition de l'*Encyclopaedia Britannica* dont les entrées cruciales sur Orbis Tertius ne cessent de s'effacer. Mais il est vrai que Borges était bibliothécaire. Les livres perdus, il connaissait.

Puisant dans la science de Renan, dont il fut un lecteur assidu, Borges publia « La quête d'Averroès » en juin 1947. Elle met en scène une bande de sages, exégètes et lexicographes musulmans du Moyen Âge, au premier rang desquels se trouve l'illustre Averroès. Dans la fraîcheur de sa maison de Cordoue, le philosophe compose un traité polémique sur la nature de la Divine Providence. Ses syllogismes fleurissent autant que les délices de son jardin. Ce qui rend Averroès perplexe, c'est une énigme apparue dans son monumental commentaire d'Aristote. La sagesse impérissable, l'immortelle poésie « des Anciens et du Coran » qu'Averroès défendait contre tous les essais d'innovation, ne savent rien du théâtre ni des genres dramatiques. Comment comprendre et traduire les deux mots mystérieux récurrents dans la *Poétique* d'Aristote ? Ne sachant ni le syriaque ni le grec, travaillant sur la traduction d'une traduction (tour caractéristique chez Borges), Averroès ne trouve de lumières ni chez Alexandre d'Aphrodise ni dans les versions du nestorien Hunayn ibn Ishaq et de Abu Bashir Meta. Quel sens peut-on bien donner aux mots « tragédie » et « comédie » ? À la première aube, dans sa bibliothèque, il a une révélation : « Aristû [Aristote] appelle “tragédie” les panégyriques et “comédie” les satires et anathèmes. D'admirables tragédies et comédies abondent dans les pages du Coran et dans les mu'allakas du sanctuaire. »

Le jeu érudit et la bibliomanie sanctifiée ont naturellement leur part dans ce récit. Le problème épistémologique n'en est pas moins capital. Qu'est-ce qui rattache les mots à leur signification voulue ? Quelle preuve avons-nous que nous comprenons bien la fonction dont ils ont été chargés, *a fortiori*, que nous en avons trouvé un équivalent vérifiable, notamment dans une langue ancienne ou étrangère ? Observez la subtilité suprême de la proposition de Borges : la manière dont Averroès rend le sens des deux vocables aristotélicien est fautive, mais pas tout à fait. La tragédie grecque antique n'est pas exempte d'éloge chanté, de même que malédictions et satires sont présentes dans les comédies d'Aristophane ou de Ménandre. L'incompréhension peut éclairer.

Ou prenez une miniature comme « Délia Elena San Marco » (1960). Une séparation au coin d'une rue. Un flot de véhicules et de passants. Comment Borges pouvait-il « savoir que ce fleuve était le funeste Achéron » que nul ne peut franchir deux fois ? Derrière un simple adieu, une séparation infinie. Les ultimes enseignements de Socrate tels que les a rapportés Platon peuvent-ils nous être d'une aide quelconque ? S'il dit vrai, et que l'âme soit véritablement immortelle, nul grief particulier ne s'attache à nos au-revoir. « Les hommes inventèrent l'au-revoir, parce qu'ils se savent en quelque sorte immortels, tout en s'estimant contingents et éphémères. » Le dialogue reprendra quand la ville « se fondra dans la plaine ». Le plus infime des incidents mondains se déploie dans la métaphysique incertaine de la transcendance.

Borges en infère que toutes les propositions philosophiques, si rigoureuses soient-elles, y compris la logique formelle ne sont que rêvasseries, qu'elles manifestent les rêveries systématiques de l'intellect éveillé. Dans l'eau-forte de Goya, le sommeil de la raison engendre des monstres. Chez Borges, les rêves

nocturnes comme les rêveries diurnes de rationalité produisent la tortue de Zénon, la caverne de Platon, le « malin génie » de Descartes ou les impératifs étoilés de Kant. Suivant l'instruction d'Hamlet à Horatio, la matière de la philosophie est *dreamt of*, rêvée. De manière concomitante, il n'est pas de texte littéraire — poème lyrique, roman policier, ouvrage de science-fiction ou à l'eau de rose — qui ne contienne, déclarés ou voilés, des coordonnées métaphysiques, des axiomes logiques ou des traces d'épistémologie. L'homme raconte des mondes possiblement alternatifs, en contrepoint de sa réalité bornée, paroissiale. Le philosophique et le poétique sont indivisiblement conjoints, comme « Borges et moi », dans cette parabole des miroirs et de l'inévitable duplicité. Tous deux naissent de l'inépuisable ubiquité des actes de langage.

*

Le jeune Sartre confessa son ambition : être Spinoza et Stendhal réunis. Nul autre, peut-être, n'a été si près d'atteindre cette symbiose. « Le siècle de Sartre » allait devenir une attribution fréquente. Aucun autre corpus n'invalide à ce point toute dissociation du philosophique et du littéraire. Ceux-ci sont indivisibles dans un spectre de genres qui va de la fiction et du théâtre de renommée mondiale à l'autobiographie et à la théorie politique et sociale, en passant par le récit de voyage, les manifestes idéologiques, une production torrentielle de journaliste de haut vol et la critique d'art, sans oublier de volumineux traités d'épistémologie et d'ontologie. Sartre lui-même professa qu'« écrire, c'est vivre », subsumant toutes les énergies de la conscience, toute expérience tant privée que publique, relevant de la philosophie technique ou de la polémique politique, sous la rubrique d'une prose incessante. Nul élan de pensée, nulle phénoménologie de la perception ne fut gaspillée. Leur accès à la langue était immédiat.

C'est cette fusion impérative qui fait des *Mots* un chef-d'œuvre. Preuve que la réalisation existentielle de l'ontologie postheideggerienne et du récit de fiction, comme dans *La Nausée*, que l'argumentation politique partisane, comme dans les volumes successifs des *Situations* et le théâtre, comme *Huis clos*, naissent de la même instrumentalité déterminante des mots qui les mettent en œuvre. Ce texte est un tout, dans la mesure, précisément, où il articule le moi, notre être dans le monde et les aventures du sens. Dans cette perspective, le génie de Sartre est classique. Il est un bénéficiaire direct de la conviction axiomatique, paulinienne, voltairienne, marxiste, que l'acte d'écrire incarne et altère la condition de l'homme (*L'Existentialisme est un humanisme*). Rien n'infirme la confiance de Sartre dans les moyens exécutifs de la syntaxe.

Dans cette immense vague d'imprimés — *words, words, words*, suivant l'instruction d'Hamlet à Polonius —, il est des différences marquées de qualité, de maîtrise de la forme et de conviction. Si *La Nausée* est bel et bien d'une économie durable, les romans plus tardifs sont faibles. *Huis clos* est un mélodrame de l'intellect tout en finesse, qui parodie à merveille la farce de salon du XIX^e siècle. *Les Mouches* est un stratagème saisissant, mais opportuniste. Les pièces suivantes ont mal vieilli. Les gros volumes philosophiques sur *L'Être et le Néant*, la « raison dialectique » et l'éthique existentielle ont exercé une formidable influence et contiennent des pages aussi dynamiques, aussi abstraitement « scéniques » que l'œuvre de Hegel. Mais ils s'effacent enveloppés d'une révérence poussiéreuse. Parmi les essais sur l'art, celui sur Tintoret à Venise, celui consacré à Giacometti conservent leur acuité psychologique et sociologique, leurs intensités si caractéristiques de l'implication analytique et nerveuse de Sartre. Le fameux essai sur « la question juive » est très certainement erroné, mais a conservé quelque chose de son urgence provocatrice. Il existe, de surcroît, une foison de matériaux autobiographiques dont la tension introspective et les vulnérabilités calculées rivalisent avec les autoportraits de Montaigne et de

Rousseau.

Ce vaste ensemble comprend de nombreuses réflexions sur la littérature et les œuvres littéraires. *Qu'est-ce que la littérature ?*, demanda Sartre pour prôner un programme d'« engagement » idéologique militant désormais daté. La monstrueuse apologie de Jean Genet, « saint et martyr », n'est pas seulement hyperbolique par son ton et son ampleur ; elle est tout simplement illisible. Les trois compendieux volumes sur Flaubert, *L'Idiot de la famille*, contiennent des moments d'illumination postmarxiste et postfreudienne ainsi que des notations en profondeur sur ce que Sartre tenait pour sa propre condition ; mais une fois encore, ils ne sont pas loin d'être illisibles. Suivant des rumeurs persistantes, ils auraient été composés (dictés ?) sous l'influence de stimulants ; en un sens apparemment rationnel, ils relèvent de l'« écriture automatique ». Si jamais il y eut sensibilité immune à la poésie, et semble-t-il à la musique, ce fut celle de Sartre. D'où la catastrophe de son *Baudelaire*.

S'il ne rivalisa jamais avec la célébrité mondiale de Sartre, Merleau-Ponty fut un philosophe plus rigoureux. Il fut de surcroît innocent des mensonges idéologiques et politiques souvent cyniques de Sartre (à l'égard des réalités soviétiques, du maoïsme, du despotisme de Fidel Castro). C'est à propos des équivoques sartriennes à l'époque de la guerre de Corée que les deux hommes rompèrent après des années d'amitié et d'alliance partisane. Publié en octobre 1961, l'*in memoriam* de Sartre aborde des points excessivement compliqués de débat philosophico-politiques et de relations personnelles avec toute la panoplie de ses ressources psychologiques, théoriques et narratives. Une fois encore, ce texte long mais concentré démontre la capacité de Sartre à incarner la mentalité, à rendre viscéraux les mouvements de l'intelligence (cette improbable confluence de Spinoza et de Stendhal).

« Nous étions des égaux, des amis, non pas des semblables », que la guerre froide sépara. Tous deux se nourrirent de Husserl et de Heidegger et découvrirent la phénoménologie à la même époque. La guerre et l'Occupation les rapprochèrent. Il y avait durant ces années noires « une transparence des cœurs, inoubliable, qui était l'envers de la haine. [...] À mon avis, ce fut le moment le plus pur de notre amitié ». Mais d'emblée il y eut un silence persistant, une intimité dans les méditations de Merleau-Ponty sur la perception, sur la place de la singularité individuelle dans les déterminants, les aléas, les irrationalités de l'histoire. Cette intériorité allait de pair avec une exigence de totalité dans les relations personnelles. D'où les difficultés émotionnelles de Merleau-Ponty, sa manière d'être à part. D'où la teneur antidogmatique, nécessairement détachée de son marxisme d'après-guerre. L'image de Sartre est inspirée :

Il eût accepté la doctrine s'il eût pu n'y voir qu'une phosphorescence, qu'un châte jeté sur la mer, éployé, repley par la houle et dont la vérité dépendît justement de sa participation perpétuelle au branle-bas marin.

Pour Merleau-Ponty, le déterminisme marxiste percevait mal la contingence foncière de l'expérience humaine. Les rivalités des superpuissances devaient remplacer les conflits de classe. « Bref, nous étions aveugles », concède Sartre. Lui, au moins, n'était que borgne. Merleau-Ponty voulait bien du communisme, mais pas du Parti. Ses prévoyances étaient aussi sombres que celles de Cassandre.

Les analyses qui suivent sont étrangères au climat anglo-saxon, mais pleinement accessibles à Stendhal. Elles parlent d'une intelligentsia où vie privée et vie publique étaient saturées de valeurs idéologiques, de nuances de conflit dialectique et d'enrôlements philosophico-politiques éminemment français. Sartre et Merleau-Ponty lancèrent *Les Temps Modernes* dans l'automne 1945. Merleau-Ponty, pour qui les « cérémonies de l'enfance » représentaient l'idéal perdu, se retrouva *de facto* rédacteur en

chef mais refusa que son nom figurât sur la couverture. Cet anonymat tactique lui permit de travailler en tandem avec un homme dont la renommée croissante eût pu l'effrayer. La collaboration resta intime jusqu'en 1952. Sartre, qui avait été un « anarchiste tardif » apprit de Merleau-Ponty les limites de l'autarcie. Il allait se muer désormais en activiste partisan. La définition merleau-pontienne de la philosophie comme « spontanéité didactique » l'inspira dans sa détermination à arracher l'humanisme à la bourgeoisie honnie. Les deux hommes étaient encore unis dans la condamnation de ce qu'on savait du Goulag, mais refusaient de rejeter le marxisme et ses réalisations soviétiques.

En 1950, la voix de Merleau-Ponty s'était assombrie. Sartre en infère « une lassitude de l'âme ». Peut-on refuser le stalinisme sans condamner le marxisme lui-même ? Les camps de concentration ne sont-ils pas pires que le colonialisme occidental et l'exploitation capitaliste ? Toujours plus isolé, Merleau-Ponty « se réfugia dans sa vie profonde ». Avec la guerre de Corée, leur confiance réciproque et leurs convictions se firent « incommunicables ». Persuadé qu'une troisième guerre mondiale était imminente, Merleau-Ponty renonça à la politique, voyant dans le stalinisme un impérialisme dans l'universalité du massacre qui approchait. Le diagnostic de Sartre est lapidaire : « Il reste de l'espoir dans la colère la plus folle : dans ce calme refus mortuaire, il n'en restait plus. » Et Sartre de prononcer son fameux diktat : « Un anticommuniste est un chien, je ne sors pas de là, je n'en sortirai plus jamais. » Entre lui et Merleau-Ponty ne restait plus qu'une « morne rumination ». La rupture devint inévitable.

La mort de sa mère aiguïsa la solitude de Merleau-Ponty. Les années 1953-1956 virent la cessation de tout contact personnel avec Sartre. Merleau-Ponty se concentra sur la phénoménologie du corps humain, de son insertion dans le monde et de l'inséparabilité du monde et de notre substance corporelle. La peinture, Cézanne en particulier, devint son talisman. L'axiome de la centralité de l'homme tempéra son retour à Heidegger : « plus pascalien que jamais ». Les deux hommes se revirent en 1956 à Venise, pour un colloque. La guerre d'Algérie les trouva d'accord. La vignette de Sartre est mémorable :

Un autre sentiment naquit, la douceur : cette affection désolée, tendrement funèbre rapproche des amis épuisés, qui se sont déchirés jusqu'à n'avoir plus en commun que leur querelle et dont la querelle, un beau jour, a cessé faute d'objet.

Observez la tournure classique, merveilleuse de concision, pascalienne elle aussi. Ils étaient maintenant des « retraités de l'amitié ». Lors d'une rencontre ultérieure, Sartre n'était pas dans son assiette, et la morosité l'emporta. Merleau-Ponty mourut quelques jours plus tard, transformant un « mutisme délibéré » en « l'éternité de son absence ». « C'est nous, nous deux, qui nous sommes mal aimés ». Et Sartre de conclure que « cette longue amitié [...] reste en moi comme une blessure indéfiniment irritée ».

Ce n'est pas seulement vers la peinture que Merleau-Ponty se tourna dans sa quête d'une philosophie « capable de se transporter sur le cercle de feu du visible, du nommable, du pensable ». Cherchant à entendre ce qu'Hermès Trismégiste a appelé le « cri de la lumière », la philosophie parle. Sa « parole » retourne au silence. Elle parle de l'intérieur de l'être, non pas de quelque distance ou élévation. La philosophie, la phénoménologie « parle comme les arbres poussent, comme le temps passe et comme les hommes parlent ». Jamais elle ne cesse d'être incertaine quant à son propre statut existentiel. Elle est inséparable de l'expression littéraire, performative. C'est cette expression qui permet à la pensée de « nous faire signe » (est-ce là un écho du *Tractatus* ?). Ces « signes » transforment nos vies au même titre que notre lecture d'un dialogue de Platon ou de « La Pythie » de Valéry. C'est chez les initiateurs et les maîtres de la littérature moderne que Merleau-Ponty cherche à ancrer ses enseignements sur les

simultanités de la perception, sur la conscience comme acte. La littérature est décisive dans les cours que Merleau-Ponty donna au Collège de France en 1958-1959. Mallarmé rendit un certain mutisme au langage, ainsi « retranché de la positivité du monde ». Rimbaud ne fuit pas cette positivité, au contraire : il plonge sans réticence dans l'unisson prélogique de l'expérience. Il éveille en les articulant les ressources sauvages ; il est des « grappes de mots comme il y a grappes de couleurs et de qualités dans [les] choses ». Ces poétiques novatrices sont toutes deux relevées par le surréalisme, qui tout à la fois détruit et sacralise la littérature. Pour Breton, « les mots font l'amour », bien qu'ils dérivent de la « bouche d'ombre ». Après Proust, Joyce et les romanciers américains, c'est la fiction en prose qui signifie indirectement, qui entremêle délibérément le moi, l'autre et le monde. Voyez Faulkner, *Le Bruit et la fureur*. Chez Proust, « non pas tout est mensonge : mais vérité dans le mensonge ». La « brume de monologue intérieur », du flot de la conscience, dans *Ulysse* est « percée par l'irruption » d'autres voix, tels les plis de la mer fondus en une seule vague. Hemingway engendre des propositions sans commentaire, qui produisent des sommets d'angoisse et confinent à la licence anarchique, à l'absence de contradiction dans les rêves. Chez les écrivains modernes, ce sont les choses qui s'expriment comme le postulait Heidegger. « Le monde sensible est hiéroglyphes et la parole de l'écrivain est la conquête de ces choses-paroles, ce qu'elles veulent dire. »

Merleau-Ponty lut Claudel à travers les notes de son collègue, le philosophe kierkegaardien Jean Wahl. Il trouva chez Claudel la cohésion du temps et de l'espace, ainsi que l'insertion de l'homme dans cet espace temporel. Le paysage claudélien est une manière de spatialiser et de temporaliser qui permet à la conscience humaine d'appréhender l'être. La distance seule nous permet de donner son adhésion à d'autres. Merleau-Ponty paraphrase les mystères de Claudel : « Le pays des ombres, le soleil de la nuit » sont « ce qu'il y a de plus réel ». On est ici en présence d'un antiplatonisme fondamental où seule l'ombre possède une substance. Merleau-Ponty est parfaitement attentif à l'abysse qui le sépare du catholicisme extatique et rituel de Claudel : « Simplement, l'écrivain ne sait pas lui-même toujours par où, en quoi, il change le monde —, ni ses contemporains. »

Claude Simon était un autre praticien de l'esseulement. Il pensait en mots, comme Cézanne « pensait en peinture ». Ses romans accomplissent une « sorte d'éternité du visible ». Pour lui, l'espace est la relation entre notre chair et celle du monde : « On n'arriverait jamais à se rassasier de cette somptueuse magnificence du monde, pourvu que l'on parvînt à en être conscient. »³ Comme Merleau-Ponty lui-même, Simon célébrait des épiphanies qui, dans leurs splendeurs perceptuelles, évoquent un ultime retour au bercail vers le repos de la mort. Rencontrant ces récits, Merleau-Ponty y trouva la confirmation de ses dernières certitudes. Le visible et la littérature sont tous deux infinis. « Le style est vision ». En philosophie comme en littérature, « les “idées” [...] poussent toujours de biais, latéralement ». Aboutie, l'œuvre littéraire signifiera que rien ne saurait être comme avant. Comme la métaphysique (et Rilke), elle nous commande de changer la vie. L'art enseigne la plus énigmatique des propositions : l'homme est question pour Dieu même. De cette question nous ne sommes pas les maîtres.

Dans les dernières notes de lecture de Merleau-Ponty, nous lisons ces mots de Michaux « musique, art des fiançailles perpétuelles ». Il faut baigner dans la poésie de la vérité pour écrire une chose pareille.

¹ Cf. George Steiner, « Une lecture contre Shakespeare », in *Passions impunies*, p. 207-235.

² Anagramme de *nowhere*, « nulle part », qui sert de titre à un roman de Samuel Butler, *Erewhon*, ou *De l'autre côté des montagnes*, connu en français dans une traduction de Valéry Larbaud.

³ Claude Simon, *La Corde raide*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1947, p. 64 ; citation fautive in Maurice

Merleau-Ponty, *Notes de cours*, Paris, Gallimard, 1996, p. 213.

Avec le XX^e siècle, notre thème devient quasiment incommensurable. Les discriminations entre philosophie, hors logique formelle ou philosophie des mathématiques, et littérature sont souvent dénuées de sens. Après Bergson, le philosophe est en même temps un écrivain. Il peut lui-même produire fictions ou pièces de théâtre, comme Sartre. Il peut exposer ses propositions épistémologiques et théoriques à travers des exemples littéraires, comme Chestov, quand il écrit sur Shakespeare, Ibsen, Dostoïevski ou Tchekhov. Schopenhauer est vital chez Beckett, dont les pièces mettent au jour la philosophie esthétique d'Adorno. Il est impossible de dissocier les considérations philosophiques de la poétique dans ce qu'on a appelé la « théorie critique française ». Les textes et références littéraires saturent les écrits de Derrida, qui eux-mêmes retournent à Hegel sur Sophocle, de Foucault, Lacan ou Deleuze. Souvent, le philosophe cherche un style, une voix équivalente, par sa force de suggestion narrative ou métaphysique, à celle des poètes (Derrida sur Celan, Lacan sur Poe et divers maîtres de la fiction). Comment démêler ce qui relève du discours philosophique et de l'analyse dans le jeu qui permet à un Stanley Cavell de sous-entendre Wittgenstein chez Shakespeare ? De surcroît, on l'a vu, des romanciers de premier ordre s'occupent aussi explicitement de métaphysique, de philosophie politique, voire de philosophie des sciences. Des éléments de ce multiple sont évidents chez Proust ; ils sont déclarés, voire séminaux chez Broch et Musil. De quel côté de la ligne de partage classique situer Camus ? Ou les fables platoniciennes d'Iris Murdoch ?

Comment expliquer cette conjonction parfois incestueuse ?

La concentration philosophique sur le langage est aussi ancienne que les théories aristotéliennes de la métaphore ou les invocations johanniques du *Logos*. Les spéculations sur les origines du langage sont prolifiques chez Leibniz et les Lumières. Mais l'idée que le langage est formellement et substantivement le cœur de la philosophie, que les limites de notre monde sont celles de notre langage, que tout accès à l'existential est linguistique en dernière analyse est moderne. Le « tournant linguistique » de la philosophie occidentale va de l'identification théologique et mystique du mot et du monde chez Franz Rosenzweig et de la vision benjaminienne de la Chute génératrice du discours humain jusqu'à Willard Quine, sur « le mot et la chose », l'idée des actes de langage chez Wittgenstein et celle des actes illocutoires chez Austin. Les conceptions du langage sont désormais cruciales pour l'épistémologie, l'étude de la psyché chez Freud et Lacan, pour l'anthropologie sociale mais aussi pour les constructions de la science politique et les interprétations de l'histoire. Le fameux vers de Stefan George, *kein ding sei wo das wort gebricht*, « rien ne saurait être si le mot fait défaut », a acquis une pertinence axiomatique à travers les configurations modernes du moi et du monde.

Il est difficile d'identifier les sources et la dynamique exponentielle d'un mouvement, d'une multiplicité de mouvements qui en viennent à informer la modernité même. Ils pourraient bien incarner une mutation des valeurs et des horizons aussi considérable que tout ce qui peut se passer dans la politique et les sciences, voire davantage. La pénétration d'éléments « linguistiques » dans la pensée intuitive et systématique semble se produire en divers points à la fin du XIX^e siècle. Elle caractérise la philosophie analytique et la psychanalyse, les expériences de Dada et du surréalisme, la métaphysique et la formulation des idéologies. Nous « sommes » pour autant que nous pouvons émettre ce verbe ou, plus exactement, pour autant que nous pouvons contester son statut grammatical (qui ne troublait pas Descartes). L'ontologie est syntaxe.

L'ubiquité et la diversité mêmes de ce tournant linguistique nous alertent sur les forces sous-jacentes, les mouvements tectoniques de la conscience et les essais de compréhension. Les contrats non examinés ou postulés entre signifiant et signifié (la distinction cruciale de Saussure), entre verbalisation et réalité, entre énonciation et communicabilité qui avaient assuré les mentalités classiques, des Présocratiques à Kant, Hegel et Schopenhauer, sont rompus. Ils se dissolvent, on l'a vu, avec la suggestion mallarméenne que la nomination est absence, au voisinage du silence dans le *Tractatus*, dans les dévoilements postnietzschéens et postfreudiens des mensonges essentiels, des illusions de tout discours humain. L'intelligibilité signale la désinformation. Le sens voulu est prétexte à/de déconstruction. Cette rupture anime, à son tour, une quête presque fébrile de codes sémiotiques, communicatifs, autres que les codes classiquement linguistiques. La logique symbolique, les idiomes métamathématiques en tous genres, la quête d'une purification politique et morale de la langue des hommes (cf. Karl Kraus et George Orwell) trahissent autant d'essais d'un *Newspeak*, d'une « Novlangue », mais cette fois dans un registre positif, « fonctionnel de vérité ». Aujourd'hui, la « retraite du mot », son abandon de sa promesse traditionnelle de sens est devenu presque dramatique. Le codage, le stockage et la dissémination électroniques de l'information, les lexiques de l'Internet et du Web, la possibilité pour des particuliers ou des groupes en ligne d'initier et de transmettre leurs néologismes, le jargon et les cryptogrammes de leurs tribus sont autant d'irrémédiables dissensions d'avec toute *doxa* de langue universelle et de certitude cognitive et de ses fondements théologiques et transcendants. Le sens est souvent un nuage de Magellan de possibilités en mouvement. Les locutions sont démultipliées par milliards en quelques fractions de secondes. L'avalanche d'information passe toute capacité d'ingestion rationnelle. Mais jamais, peut-être, on n'aura aussi peu *dit*. Un volume assourdissant, qui défie toute espèce de calcul, déborde de mutisme. Audition et écoute sont souvent radicalement dissociées. « O mot, mot qui me manque ! » (Schoenberg, *Moïse et Aaron*).

L'accélération des sciences et de la technologie, leur mathématisation ont ruiné la portée et la véracité du langage naturel. Ce n'est pas seulement, comme l'enseignait Galilée, que la nature parle mathématiques : à un degré qu'il n'aurait pu prévoir, le discours mathématique allait devenir fantastiquement compliqué et exigeant. Il n'est désormais accessible qu'à un mandarinat de praticiens. En conséquence, les rapports ordinaires du langage aux phénomènes, au contexte quotidien qui est le nôtre, sont devenus quasiment infantiles. Un bric-à-brac de métaphores inertes (« lever de soleil »), de fictions éculées et de falsifications commodes. Nos tables et nos chaises n'ont rien à voir avec la complexité de leur réalité mobile, atomique et subatomique. Notre vulgate habite des clichés préfabriqués. Notre « espace » et notre « temps » sont des banalités archaïques, presque allégoriques, sans le moindre contact avec les algorithmes relativistes. Dans la perspective des sciences théoriques et exactes, nous parlons une sorte de babil néanderthalien.

Dans les codes sémantiques des sciences elles-mêmes, cependant, la crise se fait plus aiguë. La spécialisation, la construction et le raffinement d'outils mathématiques spécifiques comme le calcul tensoriel ou la théorie de la mesure ont connu un essor si rapide que la communication efficace entre les diverses branches de la recherche scientifique et de la représentation, même parentes, devient toujours plus problématique. Chaque section de la physique nucléaire, de la modélisation quantique, de la biogénétique et de la chimie moléculaire engendre ses nomenclatures propres et ses conventions algébriques. Entre le pur et l'appliqué, la division se creuse. Les ramifications s'éloignent toujours plus de tout tronc central, de cette *mathematesis* universelle dont rêvait Leibniz et dont disposait Newton. De manière fascinante, il est aujourd'hui des signes que certaines conjectures en physique, dans la physique de la cosmologie, notamment la théorie des cordes, se soustraient à toute formulation mathématique adéquate, *a fortiori* vérifiable, qu'elles fonctionnent à la limite de l'inexprimable comme les galaxies les

plus lointaines. Ce qui est sûr, c'est que notre vocabulaire ordinaire, nos grammaires communes, ont cessé de dire le monde tel que l'homme de science ou l'ingénieur le conçoivent et le manipulent. Les topologies, les nombres transfinis, les calibrages en nanosecondes ne se traduisent pas.

Mais les révolutions scientifiques et techniques ne sont pas les seules à avoir réduit notre *lingua franca* au provincialisme. Il y a aussi la plongée de l'Europe et de la Russie dans la barbarie entre 1914 et 1945. L'ampleur du massacre dans les tranchées, le nombre des morts de faim et de maladie ont changé le statut de la mort — suivant le mot de Staline, « un million de morts, c'est de la statistique » —, et ce changement se mêle organiquement aux capacités du langage de saisir les pressions de ce fait, d'en donner une interprétation rationnelle. Trente mille morts par jour sur la Somme, des millions et des millions de gens massacrés ou condamnés à mourir de faim pour des raisons idéologiques : rien ne pouvait faire face, ni l'imagination ni les ressources du langage hérité qui sont les instruments générateurs ou ordonnateurs de cette imagination. D'où les cris animaux et les chants absurdes de Dada en 1915. Toutefois, cet effondrement intérieur lui-même est amplement dépassé par l'abaissement du seuil de l'homme, par son retour à la bestialité dans la Shoah et l'enfer de masse du Goulag. Il est des témoignages qui en imposent : ceux de Primo Levi, de Robert Antelme et de Varlam Chalamov, le chroniqueur du monde de la mort de la Kolyma. Mais au total aucun documentaire ni aucune fiction, nulle poésie, à l'exception de celle de Celan, ni aucune analyse socio-historique n'ont eu la force de communiquer la substance de l'inhumain. De ce qui est indicible au sens strict du terme (toute verbalisation du souvenir est *per se* un mensonge, a déclaré le philosophe italien Giorgio Agamben). Les vérités de la torture, de l'extermination de masse, de l'humiliation sadique et de la méthodique soustraction de l'esprit et du corps à toute identité reconnaissable — des millions d'hommes, de femmes et d'enfants réduits à l'état de « morts ambulants » — défient toute expression intelligible, sans parler de la logique de la compréhension. Ici, pas de « pourquoi », se vantaient les bouchers. Le silence seul peut aspirer à la dignité perdue du sens. Le silence de ceux qui ne sont plus capables de rien dire, les *Muselmänner* des camps de concentration.

La déshumanisation du langage, sa décomposition en hystérie idéologique, en mensonges et en cris rauques ne furent nulle part plus évidentes que dans l'allemand des nazis et ont été amplement étudiées. Tout comme la rhétorique d'abattoir du fascisme et du stalinisme. Mais le phénomène est bien plus général. Le triomphe apparent de la libre entreprise, l'identification du progrès humain et de l'excellence avec l'accumulation matérielle, la toute puissance virtuelle des mass-médias ont charrié une vulgarisation, une propension au mensonge des mots et de la syntaxe, une « américanisation » du discours (bien que cette épithète puisse être un raccourci diffamatoire) dont maintes langues pourraient bien ne pas se relever. Que le stalinisme ait appelé l'« asservissement » liberté est une obscénité plus grossière, mais pas plus avilissante que le nom d'« Opération Sunshine » donné aux essais de la bombe H américaine. Un trésor dans lequel un Shakespeare, un Milton ou un Joyce ont puisé des mots par milliers, et qui n'en compte plus qu'environ soixante-cinq si l'on en croit une étude statistique des conversations téléphoniques et des messages électroniques enregistrés et expédiés chaque jour en Amérique du Nord. Jamais une publicité ne prend le risque d'inclure une subordonnée. Ces merveilleux vecteurs d'autres vies possibles, ces fonctions d'espérance que sont les subjonctifs disparaissent à vue d'œil, y compris du français, qui était leur demeure d'élection. Bien entendu, certaines formes et techniques de divertissement de masse comme le rock-and-roll et le rap peuvent être coruscantes. Mais les conséquences détergentes de la technocratie rendue folle par la consommation sont planétaires : voyez la Chine. Le discours quotidien d'hommes et de femmes sans nombre, des jeunes, le bavardage assourdissant des médias relèvent d'un jargon minimaliste. Tout ce que j'essaie de dire trouve une expression lapidaire dans le plaidoyer de Celan pour une « langue au nord du futur ». Bien que lui-même, qui avait forcé la langue au

seuil précis de l'indicible, ait eu le sentiment qu'il était peut-être déjà trop tard.

La *Sprache*, le *Logos*, s'était décomposée en *Prosa*, laquelle, à son tour, s'était corrompue en *Gerede*, blabla.

*

C'est à Martin Heidegger que l'on doit ces trois mots, comme le postulat d'un déclin triadique. Il n'est guère d'aspect de notre thème, des relations à la fois substantielles et historiques entre philosophie et poétique, entre style performatif et argument philosophique, entre poètes et philosophes *in propria persona* qui n'ait une place absolument déterminante dans l'enseignement de Heidegger. *Das dichtende Denken, die denkende Dichtung* — la « pensée comme poésie », la « poésie comme pensée » — sont au cœur de son ontologie, de son évangile de l'« Être ». Seule cette symbiose « peut nous apporter le salut ». Ce « don de la poésie », la *Dichtungsvermögen*, qui constitue la condition à la fois primordiale et ultime de l'homme, est la source de ces essais de synthèse du moi et du monde perçu qui alimentent l'entreprise philosophique depuis Anaximandre jusqu'à Heidegger lui-même. Née de la poésie, la philosophie retournera, à la fin des temps, « au grand océan de la poésie ». Dans un corpus d'une prolixité engourdissante, d'innombrables passages exposent ce credo :

Das Denken jedoch ist Dichten und zwar nicht nur eine Art der Dichtung im Sinne der Poesie und des Gesanges. Das Denken des Seins ist die ursprüngliche Weise des Dichtens. In ihm kommt allem zuvor erst die Sprache zur Sprache, d. h. in ihr Wesen. Das Denken sagt das Diktat der Wahrheit des Seins. Das Denken ist das ursprüngliche dictare. [...] Das dichtende Wesen des Denkens verwahrt das Walten der Wahrheit des Seins.

Or la pensée est poème, et pas seulement au sens de la poésie et du chant. La pensée de l'être est l'ordre originel du dire poétique. En elle seulement, avant tout, la langue advient à la parole, c'est-à-dire à son essence. La pensée dit la dictée de la vérité de l'être. La pensée est le dictare originel. [...] L'essence poématique de la pensée sauvegarde le règne de la vérité de l'être.

(trad. Wolfgang Brokmeier)

Il s'ensuit que la symbiose de la pensée et de la poésie, leur fusion existentielle pour ce qui est de dire l'« Être » définissent la nature authentique, le *Wesen*, du langage lui-même. Toute enquête épistémologique est *Unterwegs zur Sprache*, « Acheminement vers la parole » ; le titre pourrait s'appliquer à la totalité de l'œuvre de Heidegger. À la manière abrasive qui était la sienne, il trancha que c'était encore à peine si nous avons commencé d'apprendre à penser. Ce qui implique que, exception faite d'un tout petit nombre de poètes suprêmes, c'est à peine si nous avons commencé d'apprendre à parler. Ou plutôt, que nous avons désappris de le faire, que nous avons oublié comment appréhender l'autorévélation et l'autodissimulation aurorales (*alêtheia*) du *Sein* dans les mots. La différenciation polémique entre le *Wort* comme *Logos* et *Wörter* comme verbiage prend ici toute sa valeur.

Tout cela est indubitable. Les démarches herméneutiques pertinentes, les commentaires sur Sophocle, George, Mörike, Rilke et Trakl sont si multiples, le corps-à-corps avec Hölderlin, le poète des poètes, est si long qu'une littérature secondaire foisonnante est loin d'épuiser le sujet. Heidegger, on le sait, a eu des rencontres personnelles et philosophiques avec René Char et, par-dessus tout, Paul Celan. La publication des œuvres complètes est en cours. Il y a tout lieu de croire que les textes, notamment ceux

des cours, ont souffert d'omissions et de falsifications (précisément comme dans le cas des premières éditions de Nietzsche). D'une pertinence peut-être immédiate, des éléments biographiques restent opaques.

Il est de surcroît un dilemme probablement unique dans l'histoire de la philosophie occidentale. Pour beaucoup, les écrits de Martin Heidegger sont un monstrueux assemblage d'impénétrable « jargon » (le mot méprisant est d'Adorno), d'obscurantisme prétentieux et effroyablement répétitif. Un abus de confiance hypnotique perpétré par un imposteur qui s'est politiquement sali (cf. les parodies de Günter Grass). Pour d'autres, Martin Heidegger se situe à côté de Platon, Aristote ou Hegel, au faîte même de la philosophie occidentale. Les livres, articles, colloques et séminaires que ses œuvres ont occasionnés rivalisent avec ceux consacrés à Kant. Les grands courants du modernisme et du postmodernisme, comme l'existentialisme et la déconstruction, sont de volumineuses notes en bas de page à Heidegger. Sartre, Merleau-Ponty, Gadamer, Levinas, Derrida, Lacan ou Deleuze sont inconcevables sans *Sein und Zeit*, sans Heidegger sur la nature de la pensée ou les origines de l'art. Si résistante qu'elle puisse être à une lecture innocente, la prose de Heidegger incarne la grande réévaluation de la langue allemande après Luther. Les siècles prochains méditeront et discuteront sa fascinante doxa.

Pour l'heure, un point de vue équilibré semble hors de portée.

Malgré les contorsions apologétiques des heideggériens, notamment français, les grandes lignes de l'engagement nazi de Heidegger sont de longue date connues : son appartenance au Parti, qu'il maintint formellement jusqu'à la fin du régime, la mystique totalitaire proto-nazie de ses déclarations en qualité de *Rektor* de l'Université de Fribourg, sa dépression de 1945, ses mensonges et demi-vérités quand il sollicita une réhabilitation. À quoi il faut ajouter la laideur de divers actes ou omissions à l'égard de collègues juifs et de son bienfaiteur et ancien maître, Edmund Husserl. Le professeur Heidegger avait arboré avec une fierté notoire les insignes nazis. Il refusa de retirer ses vues sur la grandeur intérieure et la promesse du national-socialisme au moment de republier des textes antérieurs. En revanche, il n'a pas été possible de démontrer de manière convaincante quelque influence directe de la politique et de la conduite de Heidegger sur le génie de *Sein und Zeit*, sur ses relectures immensément influentes de Platon, Aristote, Kant, Schelling et Nietzsche. Les transports despotiques de sa voix et de sa rhétorique sont clairement antérieurs à l'accession des nazis au pouvoir. Pas davantage on n'a pu montrer qu'elles avaient affecté son ontologie, ses constructions nouvelles de l'existence humaine ou son scénario de l'être dans le monde : le *Dasein*.

Telle était la situation confuse que je cherchai à saisir dans mon *Heidegger* de 1978. Qui devait informer cet essai dont l'arche, pour ainsi dire, va de Platon et des poètes à la *dichtende Denken* de Heidegger et à son rendez-vous avec Celan. Mais les choses ont changé avec la récente ouverture des archives et la publication, encore partielle, des cours et des séminaires de Heidegger de 1933 à 1939. On y sent le ravissement presque vulgaire que lui inspirent le Führer et sa purification de la nation allemande. L'idiome impérial de Heidegger suit de près le baragouin *völkisch*, implicitement raciste, de la propagande nazie. Le mépris est criant de l'intellectualité désintéressée, de l'attachement du savant à des preuves impartiales. La fameuse remarque à Karl Löwith sur la beauté des mains de Hitler n'a plus l'air d'une aberration passagère.

Le défi crucial demeure : toute cette bassesse amoindrit-elle — pour ne pas dire réfute-t-elle ou falsifie-t-elle — les principaux textes philosophiques de Heidegger ? D'instinct, j'ai le sentiment que non, que les propos de Heidegger sur la lueur de l'aube des Présocratiques, sur *Sorge* (« le souci ») et notre être-pour-la-mort conservent toute leur valeur. Dans le même temps, cependant, il est devenu plus difficile — l'inhibition est presque physique —, de lire, de vivre avec, d'interpréter Heidegger sur

Sophocle, sur Hölderlin, et d'évaluer ses confrontations avec Celan. Ce qui devait être le couronnement de notre propos ne paraît plus tout à fait accessible. Toujours hésitantes, mes questions demeureront sans réponses. Tout ce que je puis faire, c'est poser quelques jalons, tout en sachant combien ils sont insuffisants.

*

Pour Heidegger, lire, c'est réécrire ; traduire, c'est recréer. Le traité de philosophie, le poème sont des instigations. Des invitations au lecteur à se les approprier. L'acte herméneutique essaie de tirer au clair les intentionnalités de l'auteur. Il vise à rendre manifestes les élans et significations du texte masqués ou incomplets, à porter à la lumière ce qui est entre et, pour ainsi dire, sous les lignes. Il « exhume » des sens dont l'auteur a fort bien pu ne pas être conscient. Mais pas dans quelque registre psychanalytique. Heidegger situe le latent, la poussée potentielle de sens dans le langage lui-même, dans le paradoxe axiomatique central suivant lequel nous ne parlons pas tant que nous « sommes parlés », suivant lequel *Das Wort hat den Menschen*, « la parole possède l'homme ». Ainsi, les pouvoirs autonomes du langage, notamment dans la métaphysique et dans la poésie, surpassent toujours l'usage humain et excèdent la compréhension totale. La tâche du véritable lecteur est d'appréhender comment « l'intérieur de la parole devient extérieurement intelligible » tout en sentant bien que cette appréhension est fragmentaire et instable, qu'elle déforme inévitablement (d'où la « déconstruction » derridienne).

Heidegger insiste sur le rôle créatif de l'audition, des arts complexes de l'écoute qui sont obligatoires dans tout exercice responsable (« répondant ») de réception et d'élucidation. Nous devons apprendre à écouter, comme le musicien, les voix du non-dit, les rythmes profonds, les connotations de la pensée, des conceptions poétiques avant qu'elles ne se figent en discours conventionnel et prosaïque. Cette atrophie définit la Chute depuis le langage adamique et les intimités avec l'Être des Présocratiques. Chez un poète comme Hölderlin, cette audition primordiale, on peut encore surprendre ce qui est « sauvage, obscur, entremêlé » aux sources de la parole. Que l'œil du lecteur écoute.

Le résultat est une série de lectures heideggériennes, d'auditions métamorphiques, qui exaspèrent les philologues, les historiens de la philosophie et les spécialistes de la littérature. Qui y voient autant d'erreurs grossières et de délires intéressés. Heidegger est parfaitement au courant de cette réaction. Il n'est pas loin de s'en moquer. Ce n'est pas seulement que les prétendues véracités et impartialités de la recension philologique, textuelle, fourmillent de présomptions idéologiques et historiquement contingentes non examinées : les corrections d'un Lorenzo Valla ne sont pas celles d'un A. E. Housman. C'est que la philologie laisse ses objets aussi inertes qu'elle les a trouvés. La lettre tue la lettre. Ce sont les lectures qui transforment, les méprises, comme dans le Sophocle de Hölderlin, qui rendent un énoncé philosophique, un chœur d'Antigone présents au sens à la fois temporel et existentiel. Qui assurent leur immédiateté vitale. Pour Heidegger, l'histoire de la pensée est celle d'une contemporanéité recouverte de manière récurrente. Inévitables sont les mélectures comme celles de Nietzsche sur Platon ou, de façon presque irréparable, l'impuissance d'un Cicéron à rendre en latin des termes philosophiques grecs cardinaux. Le premier balourd venu peut corriger le grec de Hölderlin. Mais ce sont ces mutations qui conservent à l'argumentation et à la poésie leur électricité, qui garantissent les futurités de l'*Ursprung*, de la source séminale et de la donation des sens possibles qui se déploient. Ce sont elles qui font d'Héraclite, que Heidegger traduit, avec une violence caractéristique en « éclair » et « recueillement de l'Être » un penseur encore à venir.

La fixation de Heidegger sur le langage procède d'une illustre lignée. Elle commence en 1765, avec

L'Entendement humain de Leibniz, puis l'essai de Herder sur les origines du langage de 1772. Dans son *Vom Wesen der Sprache* de 1939, Heidegger invoque la différenciation établie par Herder entre communication animale et langage humain, mais aussi l'équation leibnizienne du langage et de la « raison audible ». Heidegger fait écho à l'imputation herderienne d'une créativité inhérente, d'une poétique immanente au langage en soi. Il cite l'affirmation un peu circulaire de Herder, suivant laquelle « l'homme ne se fait qu'à travers le langage, mais que pour inventer le langage il doit être déjà humain » (Rousseau achoppe sur cette symétrie). Dans une perspective préchomskienne, Humboldt postule l'innéité du langage, son incision dans l'esprit. Dans le tout premier mot, assure Humboldt, « la totalité du langage est postulée et résonne déjà ». Heidegger se réfère à Jacob Grimm à propos de la genèse de l'articulation lexicale et grammaticale. Chez des poètes comme Rilke et George, *Ursprung* devient *Anfänglichkeit*, les origines se modulent en instauration. Ces rhapsodes créent à la lumière de Pindare et de Hölderlin. Ils illustrent la conviction de Heidegger, que la poésie seule peut nous ramener au « soliloque de l'âme » que fait valoir Platon, à cette lumineuse incommensurabilité du discours authentique, du *Logos* de la logique désormais presque perdu. À travers ce réseau historique, il nous est loisible de discerner cette troublante maxime heideggérienne : la pensée philosophique de premier ordre et la mutation de cette pensée en poésie ne se sont produites que dans deux langues : le grec ancien et l'allemand.

Cette intuition anime le fondamentalisme langagier de Martin Heidegger et, serait-on tenté de dire, sa mystique du langage. Elle imprègne son herméneutique oraculaire et son appel à la nécessité non pas d'imaginer de nouvelles théories linguistiques, mais une rencontre en profondeur avec le centre langagier de l'Être lui-même, son *Wesensgrund* (« fondement d'essence, fondement essentiel »). Ce sont les verbes, en particulier les verbes de mouvement, qui énoncent la nature autrement inexprimable de l'Être. Le verbe « être », l'affirmation « est » ont déterminé la destinée de l'homme. Ce que Heidegger tient pour leur traduction à contresens en latin explique notre incapacité à nous souvenir du mystère initial de l'Être et de la différence, qui englobe tout, entre Être et étants, entre essence et existentiel. De cette « non-souvenance » viennent les erreurs, les illusions anthropomorphiques de la philosophie occidentale, ce que Heidegger nomme l'« onto-théologie » à laquelle même Nietzsche succombe. Et dont l'existentialisme humaniste de Sartre et les prétentions du positivisme scientifique, cognitif, sont l'épilogue navrant. Ce qui est « encore dissimulé, c'est le caractère poétique de la pensée » (*Dichtungscharakter des Denken*).

« Nul n'a jamais lu comme toi », claironna une Hannah Arendt en transe. Les lectures heideggériennes de la poésie, ses « explications de texte », ont à leur tour déclenché d'amples commentaires, louangeurs ou polémiques, stupéfaits ou moqueurs. Heidegger qualifie son approche de « phénoménologique ». Dans le poème de Mörike, « Auf eine Lampe » (À une lampe), opère le concept hégélien de « manifestation sensuelle ». Bien qu'elle ne soit pas nécessairement allumée, la lampe révèle le sens de la lumière. Plus il approfondit la portée de la poésie, « plus le poète devient celui qui pense ». Quand Trakl invoque la venue de l'hôte qui n'est pas annoncé dans le bleu obscur de la nuit qui tombe, il nous permet de faire l'expérience, même imparfaite, de l'empreinte des pas du *Sein* lui-même. Heidegger engage un dialogue, *Zwiesprache*, avec le poète infirme, le suivant dans sa pérégrination silencieuse, affrontant les orages dévorants du *Geist*. Le tragique *Untergang*, le « naufrage » de Trakl sombrant dans la dépression suicidaire, est aussi un *Übergang*, un passage sacré dans la patrie même du langage. (L'attention à Trakl compte parmi les affinités rares, mais peut-être essentielles, entre Heidegger et Wittgenstein.)

Heidegger s'arrête sur la présence de Parménide dans la huitième des *Élégies de Duino* de Rilke. Il cherche la structure de la pensée de Rilke à travers des mots-clés. Rilke et son exégète passionné partagent un sens, une expérience du langage comme « autre qu'immanent », inhumain, voire menaçant dans son « altérité ». Heidegger situe cette transcendance ambiguë dans le *Windinneres* (« l'intérieur du

vent ») de Rilke, mais cette turbulente intériorité elle-même reste en deçà de ce qui reste non dit.

Nous savons maintenant que l'immersion de Heidegger dans Hölderlin remonte à 1929, sinon plus tôt. Pour Heidegger, qui consacrera plusieurs monographies aux grandes odes et aux hymnes de Hölderlin, l'auteur de « Wie am Feiertag... » (« Comme au jour du repos... »), « Brot und Wein » (« Le pain et le vin »), « Patmos » et du « Fondement d'Empédocle » est plus que le plus grand de tous les poètes. Il est au plus près des origines et de l'horizon du destin humain. Il est le gardien de la langue allemande et le secret officiant d'une Allemagne encore à venir. La présence de Hölderlin, que nous ne lisons encore que partiellement, garantit la survie du génie national, de sa centralité dans la vie de l'esprit après la catastrophe de 1945. Il garantit l'intégrité de continuités, privilégiées entre toutes, de la « Germania » à la Grèce antique. C'est à Hölderlin que l'homme doit d'avoir « un séjour poétique sur la terre ». Après 1936, Hölderlin, plus qu'aucun philosophe, est la pierre de touche de la désignation heideggérienne de l'homme comme « berger de l'Être », de l'artifice, positif et métaphorique, par lequel le retrait des dieux de la terre n'est pas nécessairement irréparable. Avec la guerre et la débâcle, Hölderlin en vient à signifier aux yeux de Heidegger une symbiose d'apocalyptique et de messianique. C'est lui qui représente, qui réalise la fusion de la poésie et de la philosophie. Une fusion dont la puissance suprême, *die höchste Macht*, réside dans la *Dichtung*.

Ces célébrations exégétiques (des incantations ?) sont appliquées aux versions idiosyncrasiques, techniquement lacunaires mais aussi inspirées que Hölderlin a données de Sophocle. Notamment à son *Antigone*. La triangulation est peut-être sans parallèle : Heidegger lit Sophocle à travers la lecture de Hölderlin, mais aussi *via* ses propres incursions lexicales, philosophiques et politiques dans le texte grec. Celles-ci se reproduisent en divers points dans l'œuvre de Heidegger. Elles sont longuement développées dans l'*Introduction à la métaphysique* de 1935. Il va sans dire que Heidegger sur Sophocle et sur le Sophocle de Hölderlin a lui-même donné naissance à tout un corpus tertiaire de marginalia empreintes de révérence ou dissidentes. Je ne sache d'exemple plus exigeant d'entremêlement du littéraire et du philosophique, d'élan métaphysiques et poétiques au plus haut niveau. Heidegger est d'avis que l'ode chorale *polla ta deina* de l'*Antigone* de Sophocle est déterminante dans l'histoire et la destinée (*Schicksal*) de l'Occident. Hyperbole inspirée faite pour choquer et contraindre à la plus vive attention. De surcroît, il n'est pas grand-chose dans la littérature mondiale qui surpasse le miracle condensé de ces strophes, leur profondeur talismanique.

« Qu'est-ce que l'homme ? », demande le tragédien. La clameur banalisante qui est le lot de la vie moderne nous rend presque sourds à la question, assure Heidegger. Une traduction prosaïque de *ta deina* tourne autour de « merveilleux » — rien ne l'est plus que l'homme. Hölderlin propose *ungeheuer*, « monstrueux », « démesuré ». La préférence de Heidegger pour *unheimlich* introduit un long commentaire terriblement dense. Il mobilise les tonalités polysémiques, l'aura du *heimlich*, qui veut dire « secret », et de *Heim* qui désigne le « foyer » (*homely*, mais dans un champ sémantique élémentaire bien plus accentué). La mystérieuse immensité de l'homme, les talents intellectuels, artistiques et manufacturiers sur lesquels le chœur attire l'attention ne font que souligner la solitude essentielle de l'existence dans l'Être, le lot de ce qui est humain « dans l'inéluctabilité de la mort ». L'ode s'achève sur une admonestation solennelle, presque rituelle. Qui bafoue la loi, se moque des divinités de l'État, de son éminence, *hupsipolis*, finira *apolis*, « paria, sans cité », indigne de confiance sociale et de camaraderie. C'est alors que le choix heideggérien d'*unheimlich* joue à plein. Le paria, le dissident sombre dans la « confusion anarchique ». Paria de la *polis*, il est ostracisé de la condition humaine. *Apolis* est le terme-clé de Heidegger : *Ohne Stadt und Stätte*, sans cité, sans feu. Le choix brillant de *Stätte* renvoie au thème même du drame de Sophocle, *Grabstätte*, le lieu de la sépulture refusée à Polynice. La teneur idéologique, *völkisch*, de cette glose est d'une évidence menaçante. L'idiome est de Créon.

Les épithètes de Sophocle, « sans feu », « sans foyer », « banni de la terre », ne s'appliquent plus impitoyablement à personne plus qu'à Paul Celan. Il fut un étranger à la vie. Ses traductions tiennent du génie ; elles récompensent une vie d'étude. Mais il vagabonda en virtuose dans une demi-douzaine de langues, sans les habiter. Les contributions de Celan à la poésie et à la prose allemandes égalent celles de Hölderlin. Elles innovent, au-delà de Rilke. Or c'est dans cette langue que ses parents et des millions de Juifs ont été massacrés. La survie scandaleuse de l'allemand après la Shoah, la conscience d'ajouter à son prestige et à son avenir emplirent Celan de culpabilité, voire d'abomination (il mena une existence précaire en enseignant l'allemand). Hôte intermittent, à peine toléré, de lui-même, Celan traversa — peut-être y chercha-t-il refuge — de graves épisodes de troubles mentaux, d'*Umnachtung*, là encore comparables à ceux d'Hölderlin. Ceux en qui il avait mis sa confiance, à qui il avait accordé un soupçon d'intimité, il devait presque tous les rejeter, les condamner âprement, de ne pouvoir partager pleinement son angoisse, sa lecture désespérante de la traque qui est la condition du Juif. De ne savoir embrasser avec une véhémence publique suffisante le combat de Celan contre de ridicules accusations de plagiat (1'« affaire Goll »).

Des femmes remarquables, dont Ingeborg Bachmann, traversèrent ses tourments. Les chants d'amour de celle-ci, composés lors d'une visite à Jérusalem, sont une gloire. Mais l'amour même, en un sens, était de la contrebande, une grâce passagère imméritée passée en fraude à travers les barrières cendrées de la douleur. C'est là une vérité facile, mais une vérité néanmoins : le suicide était inscrit dans les premiers poèmes de Celan, dans la « Todesfuge », dont la renommée lui donna la nausée, dont l'entrée dans les programmes scolaires allemands fut une dernière ironie. Dès le départ, Paul Celan fut un permissionnaire de la mort.

Dans les limites évidentes de mon entendement, j'ai passé de longues années avec les écrits de Martin Heidegger et de Paul Celan. Je suis allé sur leurs tombes et j'ai visité quelques-uns des paysages clés de leurs perceptions : de la Forêt Noire à l'île de Délos, de la rue d'Ulm à la Porte de l'Amandier, à Jérusalem. Malgré la littérature secondaire, déjà ample et multiple, trop souvent intéressée et mal informée, j'avais pensé conclure cet essai par des considérations bien senties sur les rencontres et non-rencontres de Celan et de Heidegger. J'avais espéré montrer comment, à l'évidence, celles-ci cristallisent et hissent à leur sommet l'histoire, l'essence des relations entre poésie et philosophie, entre la pensée et sa poétique, après qu'elles ont d'abord entraîné les Présocratiques et Platon dans une vie dont on ne meurt pas.

J'ai observé que la documentation croissante sur le protonazisme de Heidegger et ses dérobades de l'après-guerre rend l'accès effrayant. La zone d'exclusion autour de Celan est plus intimidante encore. Les faits se dissolvent en commérages. Les suppositions d'amateur quant à l'état mental de Celan relèvent de l'indécence. Comme dit Jacques Derrida dans son *Schibboleth pour Paul Celan*, « il y a là du secret, en retrait, à jamais soustrait à l'exhaustion herméneutique ». Effleurer le thème, je parle pour moi, c'est prendre une conscience aiguë des limites de ses ressources intellectuelles et de la pénétration de sa sensibilité.

Très vraisemblablement Paul Celan découvrit-il l'œuvre de Heidegger quand il rencontra Ingeborg Bachmann, qui avait écrit sa thèse sur *Sein und Zeit*. Les archives de Marbach révèlent la minutie des lectures de Celan, leur concentration. Il annote, souligne, glose passage après passage les grandes œuvres de Heidegger. L'évaluation détaillée de ces matériaux reste à faire. Impossible, alors, de douter de la profondeur de l'impact linguistique plutôt que philosophique, de Heidegger sur le poète (Lucrece imitant et refondant Épicure). Les néologismes de Heidegger, sa façon de souder les mots en composites hybrides, ses parataxes abruptes — l'omission de conjonctions inertes, qualificatives — devaient avoir leur part dans la diction hermétique de Celan. Il ne s'en familiarisa pas moins avec le « serviteur de mort,

ce maître d'Allemagne » au point de lui rendre visite. Ma conjecture est que la pression de Heidegger sur les limites du langage, ses innovations au creuset d'une syntaxe forgée dans la violence offrirent à Celan un aiguillon vital et une « complémentarité » (dans la théorie quantique, des vérités contraires peuvent toutes deux être vraies). Pour sa part, Heidegger se montra attentif à quelques-uns des derniers poèmes de Celan et à son énigmatique *persona*. Selon son fils, témoin suspect, Heidegger ignorait que Celan fût juif. C'est peu vraisemblable, juste concevable. Il assista à l'une des dernières lectures publiques de Celan. La photographie qui en est restée est fascinante : avec son habituel calot noir, c'est Heidegger qui a l'air d'un vieux rabbi. Il confia à un collègue que Celan était atteint d'une maladie grave, sans rémission. Le suicide certifia son diagnostic. Revint-il jamais aux poèmes de Celan, comme il revint sans cesse à ceux de Hölderlin ? Prit-il note des tragiques affinités entre les fortunes des deux ? Des documents, peut-être pertinents, restent inédits.

Tout ce que nous possédons, c'est le poème. Et le baragouin d'essais de décodage, souvent dénués de fondement.

Bien que son élocution fût monochrome, et malgré son sentiment que ses poèmes suscitaient incompréhension ou dérision (beaucoup étaient d'une difficulté sans précédent), Celan fit une lecture à l'Université de Fribourg le 24 juillet 1967. Le lendemain, il rendit visite à Heidegger dans son fameux cabanon de Todtnauberg. Le maître l'avait-il invité ? Celan avait-il sollicité la rencontre ? Si oui, pourquoi ? Dans son idée, que pouvait-il en sortir ? Autant de questions cruciales sans réponses. Le poème est daté du 1^{er} août.

Il parle de la fontaine devant le cabanon et de l'étoile gravée sur le linteau de pierre. Pour Celan, les étoiles avaient jauni en mémoire des horreurs infligées à ceux qui furent condamnés à les porter. Il y a un livre d'or : « de qui a-t-il recueilli le nom / avant le mien ? » Todtnauberg était de longue date l'objet d'un pèlerinage révérend. Celan ajouta son autographe. Michael Hamburger traduit ainsi en anglais :

*the line inscribed
in that book about
a hope, today,
of a thinking man's
coming word in the heart...*

La ligne écrite
dans ce livre,
l'espoir, aujourd'hui,
du mot d'un homme pensant
qui vienne au cœur...

Le *man's*, « d'un homme », est un ajout trompeur du traducteur. L'allemand est plus resserré et fidèle à l'usage de Heidegger :

*... eines Denkenden
kommendes
Wort im Herzen...*

... d'un pensant
à venir
un mot au cœur...

Le « mot » lui-même, métriquement et typographiquement isolé, est « pensé d'avance », par-delà tout locuteur précis. Une tierce partie, « celui qui nous conduit », écoute. La marche — comme Nietzsche, Heidegger était un prodigieux marcheur — suit, « à moitié / parcourus, les sentiers / de gourdins dans la haute fange ». Dans le *Knüppelfade* de Celan, résonnent les coups de gourdins sadiques. Le *Moor* de *Hochmoor* est un écho à l'amer chant funèbre des détenus des camps de concentration qui sous les coups de cravache s'en allaient travailler dans les marais. Le poème se termine sur une notation sans vie : *Feuchtes / Viel*, « des choses humides, / beaucoup ».

L'interprétation de « Todtnauberg » comme souvenir d'une déception abyssale, d'une non-communication envahie par les présences de la Shoah, tombe sous le sens. Elle correspond à l'échec de l'hôte, incapable d'obtenir du maître de céans le mot espéré, qui vient au cœur, et qui va au cœur. Mais qu'attendait Celan ? Qu'aurait pu, qu'aurait voulu dire Heidegger en exténuation, en remords de son rôle et de ses omissions au temps de l'inhumain ? De quelle licence disposait Celan dans sa provocation (« son appel ») ?

Se dit-il *quelque chose* au cours de ces longues marches dans les terres hautes imbibées ? Suivant une école de commentaire, les deux hommes partagèrent ce silence dont ils étaient les artisans. Nous n'en savons tout simplement rien ; nous ne saurons jamais. De surcroît, peu après la première parution du poème, Celan fait savoir à son ami Franz Wurm, à Zürich, que ses trois jours avec Heidegger avaient été positifs et satisfaisants. On n'a aucune raison de croire à une plaisanterie macabre. Mais quel pouvait bien être l'état mental de Celan quand il donna cette relation ? Là encore, nous n'avons pas moyen de savoir.

Reste une image, un mythe impénétrable, peut-être, au sens de Platon. Pensée philosophique souveraine, poésie souveraine, côte à côte, dans un silence qui n'en finit pas de signifier, mais qui est aussi inexplicable. Un silence qui tout à la fois sauvegarde et essaie de transcender les limites de la parole qui sont aussi, comme dans le nom même de ce cabanon, celles de la mort.

Épilogue

Cet essai n'a fait qu'effleurer la surface. Incessantes ont été les collisions, les complicités, les interpénétrations et amalgames entre philosophie et littérature, entre poème et traité de métaphysique. Par-delà l'écriture, ils s'étendent à la musique. Aux beaux-arts (témoin Egbert Verbeek et son dérangent buste en bronze de Socrate, 1999). Les thèmes platoniciens prolifèrent. Je n'ai pas évoqué le *De Amore* (1469) de Marsile Ficin, l'*Alcibiades* (1675) de Thomas Otway, l'influent *Gespräche des Sokrates* (1756) de Wieland ni le *Socrate* (1759) de Voltaire, avec sa détestation d'Aristophane qu'il tenait pour partiellement coupable du destin de Socrate. Il y a *Le Socrate blessé* (*Der verwundete Sokrates*, 1939) de Brecht, la mise en musique par Alexander Goehr de la parabole platonicienne de la caverne dans *Shadowplay* (1970) et *Le Dernier jour de Socrate* (1998) de Jean-Claude Carrière. La traduction que Shelley a donnée en 1818 du *Banquet* a, été mise en scène. La fascination persiste.

Il est ceux qui nient toute différence essentielle. Pour Montaigne, toute « philosophie n'est qu'une poésie sophistique », où le mot « sophistique » nécessite d'être manipulé avec prudence. Il n'est point d'opposition : « Chacune fait la difficulté de l'autre. Ensemble, elles sont la difficulté même : de faire sens.¹ » D'autres — Husserl, par exemple — ont jugé incestueuses et réciproquement dommageables les intimités du philosophique et du poétique.

Le point que j'ai essayé d'élucider est simple : la littérature et la philosophie, telles que nous les avons connues, sont des produits du langage. C'est, inaltérablement, leur fond commun, ontologique et substantif. La pensée en poésie, la poétique de la pensée sont des actes de grammaire, de langage en mouvement. Leurs moyens, leurs contraintes, sont ceux du style. L'indicible, au sens direct de ce mot, les circonscrit toutes deux. La poésie vise à réinventer le langage, à le rénover. La philosophie travaille à rendre le langage rigoureusement transparent, à le purger de toute ambiguïté et confusion. Parfois elle s'efforce de dépasser les limitations lexicales et syntaxiques, les atrophies héritées, en somme, en recourant à la logique formelle et à des algorithmes métamathématiques comme chez Frege. Mais c'est le discours humain qui demeure la matrice totale. Le *Zibaldone* de Leopardi en est une superbe illustration. Pour lui, il n'était de poésie valide sans philosophie ; nulle philosophie qui vaille d'être acquise sans poésie. L'accès générateur aux deux était une philologie passionnée. Avec une érudition souvent microscopique, Leopardi scrute unités lexicales, ordonnances grammaticales et applications pragmatiques. Dieu, autrement dit le miracle du sens communicable, niche dans le détail linguistique. Comme pour le kabbaliste, quand il dérive de la seule lettre la poussée et la magie mêmes de la création. Les lettres sont écrites dans le feu primordial. De son incandescence ont surgi toute la philosophie, toute la poésie et le paradoxe de leur unisson autonome.

J'ai suggéré que cette conception du langage comme noyau déterminant de l'être, donation, en définitive théologique, de l'humanité à l'homme est aujourd'hui en recul. Que ni dans son statut ontologique ni dans sa portée existentielle le mot ne conserve sa centralité traditionnelle. À bien des égards, ce petit livre, l'intérêt et l'attention qu'il espère de ses lecteurs — statistiquement, une infime minorité —, le vocabulaire et la grammaire qui sont les siens sont déjà archaïques. Ils se rattachent aux arts monastiques de l'attention du Haut Moyen Âge ou de la bibliothèque victorienne. Ils s'accordent mal avec la réduction des textes littéraires sur les écrans ou l'antirhétorique du blog. La simple survie d'un essai de cette espèce dépend de son accessibilité en ligne. L'avenir du stockage coûteux, pléthorique au point d'en devenir incontrôlable, dans les bibliothèques publiques et universitaires est de plus en plus

douteux.

Les nouvelles technologies touchent au cœur du langage. Aux États-Unis, les huit-dix-huit ans passent près de onze heures par jour auprès des médias électroniques. La conversation tient du face-à-face. La réalité virtuelle opère au sein de cyber-sphères. Ordinateur portable, iPod, téléphone mobile, e-mail, Web et Internet planétaires modifient la conscience. L'esprit est « câblé ». La mémoire est faite de données récupérables. Le silence et l'intimité, les coordonnées classiques des rencontres avec le poème et l'énoncé philosophique deviennent des luxes idéologiquement, socialement suspects. Suivant le mot de H. Crowther, « le brouhaha qui règne dans la tête ou à l'extérieur a tué le silence et la réflexion ». Cela pourrait se révéler fatal, car la qualité du silence est organiquement liée à celle du langage. L'un ne saurait atteindre la plénitude de sa force sans l'autre.

Ce qui ne signifie pas qu'on ne produise plus de belle poésie ou de poésie d'intérêt intellectuel, voire explicitement philosophique. La sensibilité d'un Geoffrey Hill est en profonde consonance avec les valeurs de la théologie et de la philosophie politique. Les expériences d'Anne Carson, à la fois intimidantes et poignantes, œuvrent au nord de Celan. Sur les brisées de Valéry, Yves Bonnefoy est à la fois un philosophe de l'art et un penseur de la poétique de haut vol. Les méditations cartésiennes inspirent la *denkende Dichtung* de Durs Grünbein. La carte proprement philosophique est d'une lecture plus difficile. Assez naturellement, il est concevable que la philosophie reprenne son souffle après Heidegger et Wittgenstein, après Bertrand Russell et Sartre. Des analyses rigoureuses s'imposent dans le domaine de la logique symbolique, de la sémantique philosophique et des investigations sur les fondements des mathématiques et les sciences. Les pronostics quant à l'avenir littéraire et philosophique ont toute chance d'être erronés, voire niais. Sonner le glas ne coûte pas cher.

Il est néanmoins permis de supposer que les grandes constructions philosophiques systématiques, les « monuments qui ne vieillissent pas », comme les volumes du positivisme de Comte ou Jaspers sur la vérité, qui étaient tributaires de la « fine fleur » (*primes*) du lexique et de la grammaire appartiennent désormais au passé. Tout comme l'autorité publique, canonique, du poème avec sa « législation » (la fière allégation de Shelley). Ici aussi, le *Logos* devait être à la fois talismanique et central.

Il se peut que les genres hybrides s'avèrent les plus viables. De plus en plus, musique, danse, arts figuratifs et abstraits, mime et expression verbale interagiront. Déjà, on récite de la poésie sur fond de jazz ; déjà, des propos philosophiques sont écrits sur des toiles. La synthèse s'opère des messages électroniques et des messages directs. La performance en direct et le cinéma se mêlent. Les distances traditionnelles entre acteur et spectateur sont subverties. La provenance est double : rituel, masque, chœur et chorégraphie sont bien antérieurs à nos *litteracies*, à nos pratiques culturelles liées à l'écriture et politiquement bien réglées. Ils fleurissent encore dans le monde prétechnologique. L'autre source est le *Gesamtkunstwerk* wagnérien. Ces formes laissent entrevoir la possibilité d'une philosophie « post-linguistique ou post-textuelle », d'une poésie comme « happening » collectif. Le sens peut se danser.

La rupture radicale avec le passé historique occidental tiendrait à l'éphémérité. Elle impliquerait l'acceptation délibérée du momentané et du transitoire. Il n'y aurait pas d'aspirations avouées à l'immortalité, qu'on abandonnerait aux membres de l'Académie française. Les archives enseveliraient les vers prétendant durer plus que l'airain. La citation deviendrait pratique ésotérique, arrogance. Le coup de balai autodestructeur de la mort qui efface serait non seulement accepté mais tant bien que mal enveloppé dans les phénomènes esthétiques et intellectuels. Le sens deviendrait jeu : *homo ludens*. La sémantique convergerait ainsi avec ces mutations touchant au statut de la mort et de l'identité personnelle que j'ai évoquées. À l'horizon, pointe la perspective que des découvertes biochimiques ou neurologiques démontreront que les processus cognitifs et inventifs de la psyché humaine ont une source en définitive

matérielle. Que les plus grandes des conjectures philosophiques ou trouvailles poétiques ne sont elles-mêmes que des formes complexes de la chimie moléculaire.

Ce n'est pas une vision dans laquelle une conscience obsolète, souvent technophobe comme la mienne, puisse trouver du réconfort. Elle vient après « les humanités » qui nous ont si sombrement manqué dans la longue nuit du XX^e siècle. Pourtant, ce peut être une formidable aventure. Et quelque part un chanteur rebelle, un philosophe ivre de solitude dira « Non ». Une syllabe chargée d'une promesse de création.

¹ Jean-Luc Nancy, *Résistance de la poésie*.

Index

- Abélard, Pierre : 62, 82-84, 175.
Adams, Henry : 102.
Adler, Alfred : 187.
Adorno, Theodor Wiesengrund : 19, 34, 116, 117, 136, 194, 240, 249.
Agamben, Giorgio : 245.
Alain, Émile-Auguste Chartier, dit : 11, 17, 93-95, 98-99.
Alcibiade : 78, 80, 159, 175.
Alexandre d'Aphrodise : 229.
Alfieri, Vittorio : 220-221.
Alquié, Ferdinand : 97.
Althusser, Louis : 15.
Amos : 142.
Anaxagore : 54, 163, 225.
Anaximandre : 48, 247.
Anouilh, Jean : 109, 126, 127.
Anscombe, Gertrude Elizabeth Margaret : 205, 206.
Anselme (saint) : 103.
Antelme, Robert : 245.
Apollonios de Rhodes : 37.
Archiloque : 41.
Archimède : 31.
Arendt, Hannah : 74, 175, 181, 254.
Arioste, Ludovico Ariosto, dit l' : 85, 218-219.
Aristophane : 67, 78, 111, 118, 161-165, 167, 174, 181, 190, 230, 263.
Aristote : 16, 32, 35, 40, 50, 51, 60, 70, 81, 82, 85-86, 98, 99, 107, 114, 134, 136, 137, 143, 161, 165, 166, 185, 187, 194, 207, 226, 228, 229-230, 241, 249, 250.
Arnold, Matthew : 53, 223.
Aron, Raymond : 109.
Arrowsmith, William : 163.
Athanasie : 82.
Auden, Wystan Hugh : 192-193.
Augustin (saint) : 35, 82, 84, 101, 104, 127, 158, 211.
Ausone : 100.
Austen, Jane : 135.
Austin, John Langshaw : 241.
Averroès : 60, 226, 229-230.
Avicenne : 226.
Ayer, Alfred Jules : 157, 165.
Bach, Johann Sébastien, dit Jean-Sébastien : 17.
Bachmann, Ingeborg : 177-178, 181, 258, 259.

Balzac, Honoré de : 95, 133, 135,142, 226.
Barnes, Jonathan : 36, 40, 51, 52.
Baudelaire, Charles : 28,149, 233.
Bauer, Bruno : 131.
Beckett, Samuel : 47-48,111, 122-124, 165, 201, 240.
Beethoven, Ludwigvan : 17, 22,142, 203.
Bembo, Pietro : 222.
Benjamin, Walter : 116, 135, 183-184, 215-218, 241.
Bentham, Jeremy : 136.
Berg, Alban : 34.
Bergson, Henri : 25, 72, 86, 90, 97, 147-156, 210, 220, 225, 240.
Berkeley, George : 87, 226, 227.
Bernés, Jean-Pierre : 224.
Bernhard, Thomas : 178-180, 181, 210.
Blake, William : 161, 206, 212, 227.
Blanchot, Maurice : 39, 81, 197.
Bloch, Ernst : 115, 138, 143.
Bodammer, Theodor : 117.
Boèce : 19, 82.
Bolingbroke, Henry Saint John, 1^{er} vicomte : 62.
Bonney, Yves : 266.
Boole, George : 226.
Borges, Jorge Luis : 223-231.
Bossuet, Jacques Bénigne : 93.
Boulgakov, Mikhaïl Afanassievitch : 171.
Bourget, Paul : 106, 174, 179.
Bouveresse, Jacques : 177.
Bradley, Francis Herbert : 28.
Brahms, Johannes : 202.
Brecht, Bertolt : 65,112,120-121,126, 127, 216, 263.
Breton, André : 109, 210, 237.
Brisson, Luc : 73.
Broad, Charlie Dunbar : 204.
Broch, Hermann : 149, 154, 177, 181, 241.
Brokmeier, Wolfgang : 247-248.
Brontë, Charlotte : 135.
Browning, Robert : 142.
Bruckner, Anton : 142.
Brunetto Latini : 159.
Bruno, Giordano : 86, 161, 176.
Burke, Edmund : 129.

Burke, Kenneth : 64.

Busoni, Ferruccio : 173.

Butler, Joseph : 87.

Butler, Samuel : 133, 226 n. 1.

Calderón de la Barca, Pedro : 103, 133, 221.

Calvin, Jean Cauvin, dit : 22.

Campanella, Tommaso : 176-177, 226.

Camus, Albert : 241.

Canetti, Elias : 192.

Cantor, Georg : 165.

Capablanca y Graupera, José Raúl : 25.

Carabelli, Giancarlo : 88.

Caravage, Michelangelo Merisi, dit le : 78.

Carnap, Rudolf : 181.

Carrière, Jean-Claude : 263.

Carroll, Charles Lutwidge Dodgson, dit Lewis : 205, 224, 225.

Carson, Anne : 160, 266.

Casanova, Giacomo Girolamo : 221.

Castro Ruz, Fidel : 233.

Cavell, Stanley : 202, 210, 240-241.

Celan, Paul Antschel, dit Paul : 28, 42, 94, 107, 134, 213, 214, 240, 245, 246, 248, 250, 251, 257-262, 266.

Céline, Louis-Ferdinand Destouches, dit Louis-Ferdinand : 140.

Cervantes, Miguel de Cervantes Saavedra, dit : 67, 79, 105, 118, 119, 147.

Cézanne, Paul : 205, 236, 238.

Chalamov, Varlam Tikhonovitch : 245.

Char, René : 39, 43, 196-197, 202, 248.

Chateaubriand, François René, vicomte de : 142.

Chestov, Lev Isaakovitch Chvartsman, dit Léon : 240.

Christine de Suède : 100.

Cicéron : 60, 66, 82, 87, 89, 99, 100, 252.

Cioran, Emil Michel : 95.

Claudé, Paul : 238.

Cléomène : 51.

Coleridge, Samuel Taylor : 35, 61-62, 195, 207, 224, 227.

Collingwood, Robin George : 27-28.

Comte, Auguste : 34, 93, 167, 194, 266.

Copernic, Mikolaj Kopernik, dit Nicolas : 85, 88.

Corneille, Pierre : 97, 102-103, 153, 218, 219-220.

Cornillet, Gérard : 141.

Critias : 64, 80.

Croce, Benedetto : 73, 156, 157, 213, 218-224.

Crowther, Hal : 265.

D'Annunzio, Gabriele : 222.

Dante, Durante Alighieri, dit : 52, 55, 60-61, 64, 66, 67, 85, 92, 99, 133, 134-135, 138, 142, 159, 169, 182, 191, 193, 223, 224.

Darwin, Charles : 174.

Daumier, Honoré : 161.

David, Jacques Louis : 176.

Davidson, Donald : 226.

Debussy, Achille-Claude, dit Claude : 92, 149.

Defoe, Daniel Foe, dit : 113, 118.

Deleuze, Gilles : 188, 240, 249.

Démocrite : 54, 74, 131, 137, 161.

Derrida, Jacques : 15, 107, 108, 109, 116, 127, 188, 240, 249, 251, 259.

Descartes, René : 15, 38, 50, 90, 92, 94, 96-106, 114, 116, 123, 150-151, 165, 167, 178, 185, 231, 242, 266.

Dickens, Charles : 133, 134, 135, 138.

Diderot, Denis : 113, 136.

Diogene : 199.

Donne, John : 191.

Dostoïevski, Fedor Mikhaïlovitch : 66, 67, 202, 212, 240.

Dover, Kenneth James : 164.

Doyle, Arthur Conan : 67.

Dryden, John : 55, 87.

Dujardin, Edouard : 154.

Eliot, Mary Ann Evans, dite George : 135, 186.

Eliot, Thomas Stearns, dit T. S. : 28, 34, 39, 43, 54, 155.

Empédocle : 36, 51-54, 137, 213.

Empson, William : 110.

Engels, Friedrich : 130, 131, 134, 138.

Épicure : 55, 59, 62, 100, 131, 136, 137, 259.

Ernout, Alfred : 57.

Eschyle : 24, 51, 133, 163.

Ésope : 37, 41, 79, 100.

Euclide : 24, 100, 159.

Euripide : 11, 44, 71, 162, 163.

Ézéchiel : 217.

Faulkner, William Falkner, dit William : 149, 154, 238.

Fermât, Pierre de : 170.

Feuerbach, Ludwig : 136.

Fichte, Johann Gotüieb : 90, 181.

Ficin, Marsile (Marsilio Ficino) : 263.

Ficker, Ludwig von : 207.

Flaubert, Gustave : 66, 67, 147, 194, 233.

Foscolo, Ugo : 85.

Foucault, Michel : 240.

Fränkel, Hermann : 39.

Frege, Gottlob : 15, 66, 264.

Freud, Sigmund : 68, 74, 100, 101, 130, 134, 136, 155, 170, 184-193, 210,211,233, 241,242.

Gadamer, Hans-Georg : 114, 115, 249.

Galilée (Galileo Galilei) : 24, 32, 84-87, 88, 99, 243.

Gandillac, Maurice de : 115, 145.

Gass, William Howard : 199-201.

Gatsos, Nikos : 160 et 160 n. 1.

Gaudi y Cornet, Antonio : 34.

Gauss, Cari Friedrich : 25.

Genet, Jean : 112, 121-122, 233.

George, Stefan : 241, 248, 253.

Giacometti, Alberto : 233.

Gide, André : 90, 93, 98, 168.

Gilson, Étienne : 61, 97.

Giorgione, Giorgio da Castelfranco, dit : 161, 219.

Gödel, Kurt : 38.

Goebbels, Joseph Paul : 74.

Goehr, Alexander : 263.

Goethe, Johann Wolfgang von : 45, 55, 66, 67, 90, 106, 115, 133, 135, 143,169-174,186, 218, 221, 223.

Gogol, Nikolai Vassilievitch, dit Nicolas : 103.

Goldbach, Christian : 38.

Goldberg, Marc : 209-210.

Goll, Isaac Lang, dit Yvari : 258.

Góngora y Argote, Luis de : 42.

Gorgias : 50,163.

Gouhier, Henri : 103.

Goya y Lucientes, Francisco de : 231.

Gramsci, Antonio : 133.

Granel, Gérard : 46, 47.

Granger, Gilles-Gaston : 28.

Grass, Günter : 249.

Grimm, Jacob : 186, 188, 253.

Grimm, Wilhelm : 186.

Grünbein, Durs : 11, 104-106, 266.

Guattari, Félix : 188.

Hamburger, Michael : 261.

Hardy, Godfrey Harold : 24.

Hardy, Thomas : 142.

Haydn, Joseph : 24, 161.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich : 16, 18, 27, 28, 30, 35, 37, 47, 50, 53, 93, 99, 100, 104, 106-129, 131, 136, 137, 140, 143, 156, 170, 173, 176, 181, 185, 187, 194, 198, 199, 207, 213-215, 218, 219, 221, 223, 228, 233, 240, 242, 249, 254.

Heidegger, Martin : 14, 15, 16, 28, 35, 39, 40, 43, 44, 49, 51, 72, 80, 92, 95, 99, 100, 107, 108, 111-112, 114, 116, 117, 124, 127, 134, 149, 175, 177, 180, 181, 182, 183-184, 189, 196, 197, 211, 213, 214, 218, 222, 225, 232, 234, 236, 238, 247-262, 266.

Heidegger, Hermann : 260.

Heine, Heinrich : 106,134, 144.

Heinzen, Karl: 138-139.

Heisenberg, Werner Karl: 228.

Heloise : 175.

Hemingway, Ernest Miller : 238.

Henze, Hans Werner : 161.

Heraclite d'Ephese : 18, 36, 39-48, 51, 54, 68, 115-116, 117, 130, 160, 161,194,196, 197, 202, 213, 225, 226, 253.

Herder, Johann Gottfried : 253.

Herzl, Theodor : 22.

Hesiod : 33, 42, 51, 68, 117.

Hill, Geoffrey: 265-266.

Hitler, Adolf: 22,112, 250.

Hobbes, Thomas : 37, 99, 190.

Hoffmann, Ernst Theodor Wilhelm, dit Ernst Theodor Amadeus : 186, 188.

Hölderlin, Friedrich : 16, 37, 42, 52-53, 72, 78, 100, 114, 115, 116, 124, 126, 127, 197, 213, 214, 215, 218, 248, 251, 252, 253, 255-257, 258, 260.

Homere : 33, 36, 37, 38-39, 41, 50, 51, 67, 68, 70-71, 73, 74, 76, 81, 85, 111,113, 117-118, 135, 143, 160, 223, 226.

Hopkins, Gerard Manley : 205.

Horace : 62,100.

Housman, Alfred Edward : 252.

Hoxha, Enver : 129.

Huard, Raymond : 141.

Hugo, Victor : 62, 133, 138,142.

Humboldt, Wilhelm von : 253.

Hume, David : 17, 32, 87-89, 156, 226, 227.

Hunayn ibn Ishaq : 229.

Husserl, Edmund : 13, 25, 90, 96, 98, 102, 107, 112, 116, 156, 167, 171, 182, 183-184, 211, 223, 234, 249, 264.

Hypatie : 175.

Ibn Sida : 226.

Ibsen, Henrik : 65,192, 199, 240.

Ionesco, Eugène : 164.

Jacques le Mineur (saint) : 164.

James, Henry : 72, 135, 146-147.

James, William : 72, 146-147, 152, 155, 156, 226.

Jaspers, Karl : 95, 266.

Jean (saint) : 111,217, 241.

Jelinek, Elfriede : 181.

Jérôme (saint) : 159.

Jésus-Christ : 67, 115, 124, 137.

Job : 38, 84.

Jonson, Benjamin, dit Ben : 74, 164.

Joyce, James : 16, 54, 66, 67, 107, 117, 123, 149, 154, 192, 228, 237-238, 246.

Jung, Cari Gustav : 187.

Justin : 82.

Juvénal : 131.

Kafka, Franz : 66, 103,178, 216.

Kant, Emmanuel : 14, 31, 35, 39, 49, 54, 63, 89, 95, 101, 174, 179, 183, 187, 191, 194-195, 198, 204, 220, 221, 225, 228, 231, 242, 249, 250.

Keaton, Joseph Francis, dit Buster : 209.

Keats, John : 80, 196, 226-227.

Keller, Gottfried : 202.

Kepler, Johannes : 43, 86.

Keynes, John Maynard : 201.

Kierkegaard, S0ren Aabye : 31, 43, 116, 126-127, 137, 173, 178, 189, 199.

Klages, Ludwig : 182.

Klee, Paul : 204, 216-217.

Kleist, Heinrich von : 221.

Kohn, Albert: 180.

Kojève, Aleksandr Kojevnikov, dit Alexandre : 95, 106, 109-110, 111-112.

Koyré, Alexandre : 85, 107-108, 109.

Kraus, Karl : 185, 242.

Lacan, Jacques : 107, 185, 187, 240, 241, 249.

Landor, Walter Savage : 57.

Larbaud, Valery : 226 n. 1.

Lawrence, Thomas Edward : 70.

Leibniz, Gottfried Wilhelm : 15, 23, 62, 87, 157, 166, 205-206, 224, 228, 241, 244, 253.

Lénine, Vladimir Ilitch Oulianov, dit : 22, 69, 129-130, 135.

Léonard de Vinci : 89, 90-91.

Leopardi, Giacomo : 58, 264.

Lessing, Gotthold Ephraim : 84.

Levi, Primo : 54, 245.

Levinas, Emmanuel : 34, 249.
Lévi-Strauss, Claude : 17-18.
Lichtenberg, Georg Christoph : 204.
Locke, John : 227.
Lowell, Robert : 158-160.
Lowith, Karl : 250.
Lucien de Samosate : 87, 138.
Lucrèce : 11, 33-34, 54-60, 62, 100, 137, 147, 157, 222, 259.
Lukács, Georg : 106, 112-113, 115, 133, 135, 213, 221.
Lulle, Raymond (Ramón Llull) : 226.
Luther, Martin : 109, 117, 132, 138, 249.
Mach, Ernst : 181.
Machiavel, Nicolas (Niccolò Machiavelli) : 74, 129.
McKinnon, Donald : 165.
McLuhan, Marshall : 53-54.
Mahler, Gustav : 142, 144.
Maïmonide, Moïse : 226.
Maistre, Joseph de : 28, 89.
Mallarmé, Étienne, dit Stéphane : 28, 42, 91, 92, 94, 107, 111, 114, 130, 185, 195, 196, 222, 229, 237.
Malraux, André : 110.
Malroux, Claire : 158.
Mandelstam, Ossip Emilievitch : 131.
Mann, Thomas : 171, 184, 192.
Mao Zedong : 130, 177, 233.
Marc Aurèle : 39.
Marlowe, Christopher : 170-171, 174.
Marx, Karl : 34, 54, 59, 106, 114, 119, 129-143, 175, 181, 216, 232, 233, 234, 235.
Matisse, Henri : 92.
Mattéi, Jean-François : 225-226.
Maupassant, Guy de : 186.
Maxwell, James Clerk : 91.
Megay, Joyce N. : 151.
Meinong, Alexius : 177, 181, 227.
Melville, Herman : 67, 142.
Ménandre : 230.
Merleau-Ponty, Maurice : 109, 156, 233-239 et 239 n. 1, 249.
Metastasio, Pietro Trapassi, dit : 221.
Meyer, Conrad Ferdinand : 203.
Michaux, Henri : 239.
Millay, Edna Saint Vincent : 159.
Milton, John : 99, 129, 142, 246.

Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit : 65, 73, 147, 220.

Montaigne, Michel Eyquem de : 17, 35, 100, 147, 148, 152, 190, 233, 263.

Monteverdi, Claudio : 176.

Moore, George Edward : 204, 206.

Mörike, Eduard : 202, 248, 254.

Moussorgski, Modest Petrovitch : 20.

Mozart, Wolfgang Amadeus : 25, 38, 221.

Murdoch, Iris : 175, 241.

Musil, Robert Edler von Musil, dit Robert : 34, 177, 181-183, 227, 241.

Musset, Alfred de : 147.

Nancy, Jean-Luc : 15, 263-264 et 264 n. 1.

Napoléon I^{er} (Napoléon Bonaparte) : 111-112, 142.

Napoléon III (Charles Louis Napoléon Bonaparte) : 140-142.

Negri, Antonio : 175.

Newton, Isaac : 31, 35, 62, 244.

Nietzsche, Friedrich : 14, 15, 19, 33, 35, 37, 39, 42, 43, 44, 53, 54, 55, 90, 92, 111, 130, 144-146, 151, 173, 174-175, 177, 183, 188, 190, 192, 194, 196, 199, 201, 204, 207, 214, 220, 225, 226, 242, 248, 250, 252, 254, 261.

Novalis, Friedrich, baron von Hardenberg, dit : 35, 43, 149, 195.

Nussbaum, Martha : 11.

Olsen, Régine : 127.

Oppenheimer, Julius Robert : 165.

Orphée : 36, 37, 38, 76, 177.

Orwell, Eric Arthur Blair, dit George : 131, 135, 242.

Ostwald, Wilhelm : 204.

Otway, Thomas : 263.

Ovide : 100, 131, 226.

Oxford, Edouard de Vere, 17^e comte d' : 186.

Palumbo, Lidia : 64.

Pangle, Thomas L. : 73.

Panofsky, Erwin : 84.

Parménide : 30, 31, 38, 49-51, 110, 137, 144, 197, 213, 224, 255.

Pascal, Blaise : 31, 35, 127, 168, 189, 194, 199, 236.

Patocka, Jan : 177.

Paul (saint) : 71, 83, 84, 232.

Péguy, Charles : 97-98, 152-154.

Périclès : 74.

Pessoa, Fernando Antonio Nogueira : 171, 172-173.

Pétrarque, Francesco di ser Petracco, dit : 85.

Piaf, Edith Giovanna Gassion, dite Edith : 18.

Piero della Francesca : 91.

Pindare : 39, 42, 71, 116, 253.

Pirandello, Luigi : 224.

Platon : 14, 16, 21, 22, 24-25, 30, 32, 33, 36, 37, 39, 40, 48, 51, 64-81, 82, 85, 86, 87, 90, 92, 93, 95, 106, 107, 108, 109, 110-111, 111, 112, 140, 148, 155, 157, 159, 160, 162, 166, 174, 175, 176, 183, 186, 187, 188, 207, 225, 227, 230, 231, 237, 249, 250, 252, 253, 259, 262, 263.

Plotin : 14, 30, 117, 150, 153, 169, 207, 226.

Plutarque : 44, 45, 137, 162.

Poe, Edgar Allan : 93, 103, 104, 168, 173, 224, 240.

Poincaré, Henri : 90, 91.

Pope, Alexander : 62-63, 133, 175.

Popper, Karl Raimund : 69.

Pound, Ezra Loomis : 54, 61, 111, 117.

Pradeau, Jean-François : 73.

Praver, Siegbert S. : 133.

Présocratiques, les : 35, 36, 38, 50, 54, 60, 94, 117, 130, 144, 194, 196, 214, 242, 250, 252, 259.

Prodicos de Céos : 163.

Protagoras : 36, 76, 79, 80, 81, 163.

Proudhon, Pierre Joseph : 131, 136, 140.

Proust, Marcel : 19, 34, 67, 72, 79, 100, 101, 111, 148, 149, 151-152, 154, 237-238, 241.

Ptolémée, Claude : 60.

Pythagore : 23, 25, 36, 43, 51, 54, 144, 161, 174, 175, 207.

Qohélet (l'Ecclésiaste) : 35, 46.

Queneau, Raymond : 109.

Quine, Willard Van Orman, dit Willard : 67, 241.

Rabelais, François : 133, 139, 164.

Racine, Jean : 147, 219.

Ramanujan, Srinivasa : 205.

Ramnoux, Clémence : 40.

Ramsey, Frank P. : 204.

Rathenau, Walther : 182.

Reinhardt, Rari : 50.

Rembrandt, Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, dit : 161, 171.

Renan, Ernest : 229.

Ricardo, David : 136, 140.

Richards, Ivor Armstrong : 58.

Riemann, Bernhard : 205.

Rilke, Rainer Maria : 34, 44, 49, 116, 149, 201, 222, 239, 248, 253, 255, 258.

Rimbaud, Arthur : 44, 117, 118, 195, 206, 223, 237.

Rodin, Auguste : 161.

Rosenzweig, Franz : 125, 241.

Rosset, Françoise : 224.

Rousseau, Jean-Jacques : 19, 68, 101, 136, 149-150, 189, 190, 214, 233, 253.

Rubel, Maximilien : 139.

Rückert, Friedrich : 190.
Ruskin, John : 148, 152.
Russell, Bertrand : 107, 165, 201, 206, 208, 225, 229, 266.
Sackur, Jérôme : 209-210.
Sainte-Beuve, Charles Augustin : 221.
Sand, Aurore Dupin, baronne Dudevant, dite George : 140.
Santayana, George : 55, 156-159.
Santillana, Giorgio di : 86.
Sartre, Jean-Paul : 11, 15, 16, 67, 95, 109, 110, 112, 133, 136, 175, 188, 189, 213, 231-237, 240, 249, 254, 266.
Satie, Alfred-Erik-Leslie Satie, dit Erik : 24, 65, 161, 176.
Saussure, Ferdinand de : 242.
Scheler, Max : 181-182.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von : 36, 104, 113, 126, 188, 214, 219, 250.
Schiller, Friedrich von : 135, 150, 214, 221.
Schlegel, August Wilhelm : 220.
Schoenberg, Arnold : 34, 243.
Scholem, Gershom : 168, 183-184, 215-218.
Schopenhauer, Arthur : 20-21, 47, 122, 157, 173, 188, 190, 192, 199, 210, 219, 220-221, 225-226, 227, 240, 242.
Schumann, Robert: 21.
Scot Erigene, Jean : 225.
Scott, Walter: 221.
Seneque : 11, 60, 100, 176, 220.
Sextus Empiricus : 39.
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, comte de : 87.
Shakespeare, William : 17, 27, 48, 63, 65, 66, 67, 70, 72, 73, 79, 81, 83, 103, 104, 110, 112-113, 118, 127, 133, 135, 140, 143, 147, 180, 186, 187, 188, 202-203, 218, 219, 223, 226, 231, 232, 240, 241, 246.
Shelley, Percy Bysshe : 31, 263, 266.
Siger de Brabant : 60.
Simon, Claude : 238-239 et 239 n. 1.
Simonide de Ceos : 81, 160.
Sisson, Charles Hubert: 56.
Smith, Adam : 88, 113, 136, 140.
Snell, Bruno : 40.
Socrate : 14, 23, 31, 35, 36, 37, 65, 67-68, 69, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 86, 91-92, 100, 137, 144, 159, 161, 162-165, 175, 176, 193, 197, 198, 201, 230, 263.
Solon : 160.
Sophocle : 111, 115, 124-127, 147, 190, 197, 213, 240, 248, 251, 252, 256-257.
Spencer, Herbert: 174.
Spengler, Oswald : 172, 181, 210, 214.

Spinoza, Baruch : 13, 15, 16, 17, 35, 47, 54, 66, 72, 101, 109, 128, 146, 157, 160, 174, 175, 179, 202, 204, 214, 226, 228, 231, 234.

Staline, Iossif Vissarionovitch Djougachvili, dit Joseph : 111-112, 129-130, 135, 235, 236, 244, 246.

Stein, Gertrude : 16, 210.

Steiner, George : 41 η. 1, 79 η. 1, 124, 203 n. 1.

Stendhal, Henri Beyle, dit : 16, 109, 221, 231, 234, 235.

Stern, Joseph Peter : 204.

Sterne, Laurence : 133.

Stevens, Wallace : 157-158, 159-160, 203.

Stirner, Johann Kaspar Schmidt, dit Max : 136.

Stoppard, Tomás Straussler, dit Tom : 165-167.

Strauss, Leo : 59-60, 70, 73, 95, 109, 162-163.

Strindberg, August : 112, 120, 121.

Stuck, Jean-Baptiste : 161.

Sue, Marie-Joseph, dit Eugène : 133, 138.

Swedenborg, Emanuel : 226.

Swift, Jonathan : 131, 163, 164, 212.

Swinburne, Algernon Charles : 227.

Szondi, Peter : 111.

Tacite : 99, 132.

Taine, Hippolyte : 174.

Tasse, Torquato Tasso, dit le : 85.

Tchékhov, Anton Pavlovitch : 186, 240.

Tennyson, Alfred : 58-59.

Thackeray, William Makepeace : 147.

Thalès de Milet : 36, 37, 54, 161.

Thiercy, Pascal : 162, 164.

Thomas d'Aquin (saint) : 35, 60, 85, 104, 165.

Thucydide : 31, 56, 60.

Tinguely, Jean : 110.

Tintoret, Jacopo Robusti, dit le : 233.

Tirso de Molina, Gabriel Téllez, dit : 221.

Tolstoï, Lev Nikolaïevitch, dit Léon : 68, 70, 81, 142, 202, 206.

Tourgueniev, Ivan Sergueïevitch : 147.

Trakl, Georg : 248, 255.

Trilling, Lionel : 135.

Trotsky, Lev Davidovitch Bronstein, dit Léon : 129-130, 135, 143.

Twain, Samuel Langhorne Clemens, dit Mark : 147.

Uhland, Ludwig : 203.

Unamuno, Miguel de : 226.

Ungaretti, Giuseppe : 44, 223.

Valéry, Paul : 14, 17, 32, 45, 54, 89-95, 98, 106, 154, 156, 157, 167-168, 171, 172, 173, 174, 237, 266.

Valla, Lorenzo : 252.

Van Gogh, Vincent Willem : 149.

Vayenas, Nasos : 160 et 160 n. 2.

Verbeek, Egbert : 263.

Verlaine, Paul : 22, 149, 222.

Vico, Giambattista : 226.

Virgile : 56, 67, 85, 93, 100, 114, 143, 149.

Voltaire, François Marie Arouet, dit : 58, 87, 133, 136, 232, 263.

Wagner, Richard : 22, 142, 211, 267.

Wahl, Jean : 238.

Webern, Anton von : 204.

Weil, Simone : 57, 98, 153.

Whitehead, Alfred North : 66.

Wieland, Christoph Martin : 263.

Wilson, Edmund : 135, 157.

Wittgenstein, Ludwig Josef : 13, 14, 15, 25, 28, 33, 35, 37, 41, 45-47, 48, 56, 72, 95, 116, 161, 174, 177-180, 182, 185, 187-188, 194, 198-212, 215, 228, 237, 240-241, 242, 255, 266.

Wolf, Hugo : 20.

Woolf, Virginia : 110, 149, 154.

Wordsworth, William : 31, 61-62, 142, 221.

Wright, Georg Henrik von : 201.

Wurm, Franz : 262.

Xénophane : 68, 161.

Xénophon : 67.

Yeats, William Butler : 33, 34, 51, 54, 81, 129.

Zénon d'Élée : 54, 77, 81, 90, 165, 167, 231.

Zola, Emile : 135, 142.

Zoroastre : 42.