



HAL
open science

” Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité
”

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. ” Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité ”. Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.). *L’Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, 161, P.U.S.E., p. 209-223, 2012. hal-01673159

HAL Id: hal-01673159

<https://hal.science/hal-01673159>

Submitted on 28 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité

Publication : *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, textes réunis par Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray, Saint-Étienne, P.U.S.E, CIEREC « Travaux » 161, coll. « Lire au présent », 2012, pp. 209-223.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Littérature française contemporaine, fantôme, spectre, revenant, Maupassant, Derrida, Modiano, Agamben

Résumé : Partons de ce diagnostic un peu inquiétant : notre monde serait hanté par des absences (les images ou les spectres) plus présentes que les présences mêmes. Ce qui existe à l'état de virtualité, de signe, d'être désincarné semble plus consistant que ce qui se donne sous les espèces d'un corps, à un moment déterminé de l'espace et du temps. Comment comprendre que la fiction et la pensée françaises fassent si bon accueil à la figure du spectre ? Quels affects, quelles croyances, notre époque investit-elle dans *ses* fantômes, qui sont ses créatures ? Quel jeu de forces leur donne cette extraordinaire emprise sur nous-mêmes ? Quels affects, quelles croyances, notre époque investit-elle dans *ses* fantômes, qui sont ses créatures ? Quel jeu de forces les fait se mouvoir et leur donne cette extraordinaire emprise sur nous-mêmes ? Pour répondre à ces questions, l'enquête commence par interroger un « classique » du genre, *Le Horla* de Maupassant, avant de traquer les différences notionnelles entre ces trois synonymes : *spectre*, *fantôme*, *revenant*. C'est enfin vers les méditations (littéraires et philosophiques) de Derrida, Modiano et Agamben qu'on se tournera pour assigner au spectre sa juste place : contrairement au sphinx, le spectre contemporain interroge, inquiète, mais ne prétend pas détenir de réponse ; c'est en cela qu'il peut nous émouvoir.

À la fin de *La Chambre claire*, Barthes rapporte cette anecdote à laquelle on ne peut s'empêcher de donner un sens général – celui d'un diagnostic sur notre civilisation : « Devant les clients d'un café, quelqu'un m'a dit justement : "Regardez comme ils sont ternes ; de nos jours, les images sont plus vivantes que les gens"¹ ». Telle est, me semble-t-il, la pointe de l'anecdote : notre monde serait hanté par des absences (les images ou les spectres) plus présentes que les présences mêmes. Peut-être n'y a-t-il pas là de quoi s'étonner – et peut-être le paradoxe n'est-il qu'une évidence momentanément oubliée ; car le renversement de la présence ontologique en faveur de l'irréel a derrière lui une longue histoire. La disqualification du présent, de l'immanence, de nos petits corps si faiblement vivants promis à une mort inéluctable, au profit d'artefacts, d'êtres surnaturels ou spirituels, supposés plus consistants, plus vrais et plus pleins, n'est peut-être que la pente la plus habituelle de notre pensée. De tout temps, le spectre, qui n'est rien, a semblé plus puissant et doté de plus de signifiante que nous-mêmes, qui ne sommes après tout que des spectres : à peine apparus, et déjà disparus. Le spectre, lui, est l'être qui fait de légèreté vertu : il a « deux fois vainqueur traversé l'Achéron ». Il a connu l'épreuve de la mort, cette expérience radicalement singulière – et il en est revenu : « au matin, j'avais le regard si perdu et la contenance si morte que ceux

¹ Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 181.

que j'ai rencontrés *ne m'ont peut-être pas vu*²». « Le grand malade, le grand criminel, le grand maudit – et le suprême Savant³ » sous les traits duquel Rimbaud a fixé le prestigieux modèle du poète moderne n'est peut-être qu'un spectre. Ce forçat « absolument moderne » a su se rendre imperceptible et donc irrattrapable : ceux qu'ils croisent ne le reconnaissent pas, et ne devinent même pas sa présence⁴ !

Mais ce spectre héroïque n'est pas celui qui fascine la littérature française contemporaine, pour qui tout passé (récent ou lointain, réel ou fictif) se présente volontiers sous la forme d'un spectre. À la mémoire de Dora Bruder, la contemporaine d'Albert Modiano, le romancier offre un tombeau littéraire qui est une nouvelle variation sur le thème sans cesse repris du Paris de l'Occupation. L'enfant mort ou le mari disparu (*Tom est mort, Naissance des fantômes* de Marie Darrieussecq⁵) tendent la main à Charlotte, l'allégorie de la littérature, l'amante spectrale qui reproche à l'écrivain survivant son impuissance à ériger le monument qui serait digne d'elle (*Lacrimosa* de Régis Jauffret⁶). Dans toutes ces œuvres, la relation d'un sujet apparemment non fantomatique à un fantôme est directement liée à la capacité de faire un texte littéraire – et c'est pourquoi il semble légitime d'avancer à leur sujet la notion de « poétique de la spectralité » – laquelle n'est peut-être que le talisman romanesque par lequel notre époque pense et désigne son sentiment de culpabilité. *Anthologie des apparitions* de Simon Liberati et les romans de Carrère bruissent de présences fantomatiques, plus ou moins inquiétantes, plus ou moins aimables, aériennes ou perverses, mais qui toutes sont les hypostases romanesques du modèle donné par Barthes, dans *La Chambre claire*. Le testament du grand critique peut se résumer ainsi : le « ça-a-été⁷ » du passé constitue la seule façon d'approcher l'expérience ontologique du « c'est ça !⁸ » – le passé usurpant la place du présent en vertu de la puissance propre à la photographie. Parce qu'elle conserve la trace de la lumière originelle qui atteignit et enveloppa le corps aimé avant d'en restituer la présence réelle au regard endeillé du « *Spectator* », la photographie, ce fabuleux *medium*, est devenue le souvenir pieux des modernes. En elle s'investit la religiosité contemporaine ; elle résume le paradigme de la trace ; et rien n'émeut autant que l'empreinte que dépose en s'enfuyant une présence évanescence, tendue vers sa propre disparition !

À défaut d'une enquête portant sur l'ensemble de la culture contemporaine, on s'en tiendra à ce constat difficilement réfutable : les lettres et la pensée françaises font bon accueil à la figure du spectre. Cette passion contemporaine demande à être interrogée. Quels affects, quelles croyances, notre époque investit-elle dans ses fantômes, qui sont ses créatures ? Quel jeu de forces les fait se mouvoir et leur donne cette extraordinaire emprise sur nous-mêmes ? La littérature n'est-elle pas préposée à la fonction sublime de les élire, de les chérir, de les entretenir ? Notre présent consent à se laisser dévisager, à se laisser interroger par ce qui le hante, et envers quoi il s'estime tenu à des devoirs spéciaux : mémoire oblige. De quelle pathologie la « hantologie », cette douce folie chère à Derrida⁹, est-elle le symptôme ? Doit-

² Rimbaud, *Une saison en enfer*, « Mauvais sang », (1873) dans *Œuvres*, édition de S. Bernard revue et mise à jour par A. Guyaux, Paris, Classiques Garnier, 2000, p. 211.

³ Rimbaud, lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny, dans *Œuvres*, ouvrage cité, p. 365.

⁴ Ces réflexions s'inspirent librement du livre très suggestif de Daniel Parrochia, *Ontologie fantôme, essai sur l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, Encre marine, 1997.

⁵ Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, Paris, P.O.L., 2007 ; *Naissance des fantômes*, P.O.L., 1998, repris en coll. Folio.

⁶ Régis Jauffret, *Lacrimosa*, Paris, Gallimard, 2008. Voir Stéphane Chaudier et Julian Négrel, « Le *Stabat Mater* de Régis Jauffret : quel tombeau pour quelle littérature ? », dans revue LHT n°6, *Tombeaux littéraires*, <http://www.fabula.org/lht/6/>.

⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 120 et suivantes.

⁸ *Ibid.*, p. 16 ; la pertinence du cri est réactualisée dans la rencontre avec la photographie du Jardin d'Hiver, où Barthes s'écrie : « C'est elle ! C'est bien elle ! C'est enfin elle ! », p. 155. Voir Stéphane Chaudier « La photographie ou l'ontologie précaire », dans *Traces photographiques, traces autobiographiques*, sous la direction de D. Méaux et J.-B. Vray Saint-Étienne, PUSE, 2004, pp. 207-214.

⁹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993, p. 89, référence désormais abrégée en S.

on vivre, et ne peut-on vivre son présent que saturé de spectres ? Dans ces deux questions perce une angoisse qu'il faudra bien dépasser – mais qui a fourni à cette étude son point de départ et sa nécessité : si fantômes, spectres et revenants envahissent notre quotidien, c'est peut-être parce que nous serions trop heureux de leur abandonner ces vies que nous avons désertées¹⁰... Le spectre est notre création – et la place qu'il occupe, c'est celle que nous lui laissons, parce qu'en lui, nous reconnaissons sinon la meilleure ou la plus belle part de nous-mêmes, du moins la plus essentielle. Peut-être les spectres ne sont-ils si vivants que parce que nous aimons à les penser comme nos créanciers, nos juges, « surmoi » d'autant plus puissants et impérieux qu'ils ont une apparence délicate, fragile, émouvante. Le lien qui nous unit à eux est-il source de joie ou d'inquiétude ? Faut-il s'acquitter de la dette contractée à leur égard ou nous en libérer, nous qui voudrions, naïvement mais ardemment, ne pas être, ne pas devenir des fantômes ? À moins que...

Dans la pensée et la littérature françaises, le fantôme a bien souvent le dernier mot : plus et mieux qu'un simple mortel, il active en nous le précieux sentiment d'être vivant – ou ce qu'il en reste : la honte inextinguible d'être des survivants, des héritiers ou des témoins maudits. N'est-ce pas là *in fine* le rapport qu'il convient d'avoir aux fantômes – rapport d'autant meilleur, en vérité, qu'il serait aujourd'hui le seul possible ? L'alternative – lui obéir ou le détruire – épuise-t-elle tous les possibles ? Sans doute, la littérature contemporaine a beaucoup à nous apprendre à ce sujet, elle qui s'y intéresse tant. Mais de quel côté penche-t-elle ? Est-ce l'amour ou la haine pour les fantômes qui l'anime ? Se livre-t-elle à un exercice de critique ou de célébration ? Envisage-t-elle le fantôme comme une réalité, voire comme la seule réalité, ou comme le symptôme d'un déficit – d'être, de réalité, de vie ?

Histoire

Fille des lumières, la science du XIX^e siècle nous lègue une posture épistémologique : pour comprendre le rôle et la signification du fantôme, il faut se placer dans la perspective résolument rationaliste que le fantôme n'existe pas – et que seul existe le puissant désir de le faire exister. C'est donc une croyance que l'on s'interroge – et les besoins qui la font naître : pourquoi est-elle perçue comme si nécessaire par ceux qui la vivent ? La réponse n'est-elle pas d'ordre « historique » ? N'est-ce pas là l'esprit du temps qui commande ? Au XIX^e siècle, le savoir littéraire sur le spectre se résume en un texte : *Le Horla* de Maupassant¹¹. Le spectre y est montré comme un concurrent redoutable : il est, à en croire le narrateur qui le fait exister, « une bouche qui mangeait [s]a vie, sur [s]a bouche » (1^{ère} version, p. 17). Mais c'est là, dira-t-on, une illusion de malade. Pour prouver le contraire, le narrateur mobilise tout le savoir dont il est capable. Il se tourne vers une science dure, positive, expérimentale, fondée à faire le partage entre ce qui existe et ce qui n'existe pas. Or la preuve est donnée : l'être invisible se nourrit d'eau et de lait (pp. 19-20), cueille une rose (p. 21), feuillette un volume de Musset (p. 22). La *chose* existe, à la manière d'un fait ; elle peut recevoir un nom : « je l'ai baptisé le Horla » (p. 23). Relisons l'expérience de l'armoire : « On y voyait comme en plein

¹⁰ Cet affect n'est guère original ; il s'autorise de la seconde considération inactuelle de Nietzsche (février 1874) nommée « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie ». On peut y lire ceci : « l'histoire intéresse donc en second lieu celui qui a le goût de la conservation et de la vénération, celui qui se tourne avec amour et fidélité vers le monde d'où il vient et dans lequel il s'est formé ; par cette piété, il s'acquitte en quelque sorte de son existence. [...] La possession du “bric-à-brac ancestral” dans une telle âme prend un sens nouveau : c'est plutôt celle-ci qui est possédée par son patrimoine ». (Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II*, texte de G. Colli et M. Montunari, traduction de Pierre Rusch, Paris, Gallimard repris en coll. « Folio », p. 109). Aujourd'hui, la passion « conservatrice » de l'histoire se voue à un « patrimoine » ou « “bric-à-brac ancestral” » dépourvu de la consistance des légendes d'autrefois : le passé auquel nous nous attachons a la forme d'une brume ; c'est un prestige nimbé de vapeurs où scintillent vaguement les expressions d'« identité incertaine », de « filiation douteuse », de « transmission défaillante », de « déracinement » et d'« expatriation ».

¹¹ Maupassant, *Le Horla, première et deuxième version*, [publication originale : octobre 1886, pour la première version ; mai 1887 pour la deuxième], présentation et notes de Martine Bercot, Paris, Le livre de poche, coll. « Libretti », 1994.

jour, et je ne me vis pas dans ma glace !... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face de moi » (2^{ème} version, p. 72). Nous voilà convaincus : l'être invisible existe, puisque dès qu'on le regarde, on ne voit plus que lui, c'est-à-dire – rien ! En se rendant visible, l'être invisible produit un effet : il nous fait disparaître, et c'est nous, le « *Spectator* », qui devenons invisible. Barthes avait donc raison : rien n'est plus vivant qu'un spectre, cette image qui s'empare de notre corps, de notre espace, de notre temps. Sous couvert de raconter une expérience, le héros narrateur du *Horla* nous a fait partager sa croyance.

Cette analyse quasi phénoménologique de « l'effet spectre » n'a rien perdu de son actualité : elle est confirmée par Freud dans sa célèbre étude *Das Unheimliche*¹². Le sentiment d'inquiétante étrangeté se rattache selon lui « à l'antique conception du monde de l'animisme, qui était caractérisée par la tendance à peupler le monde d'esprits anthropomorphes » (*IE*, 245). En bon *Aufklärer*, Freud explique cette « tendance » de la pensée par « la surestimation narcissique des processus psychiques propres », qui serait elle-même due au « narcissisme illimité de cette période de l'évolution se mett[an]t à l'abri de la contestation irrécusable que lui opposait la réalité » (*IE*, 245). Mais Freud, lui, ne doute pas une seconde de l'inexistence des fantômes : « ce qu'il y a d'infantile là-dedans, et qui domine la vie psychique des névrosés, c'est l'accentuation excessive de la vie psychique par rapport à la réalité matérielle, trait qui se rattache à la toute-puissance des pensées » (*IE*, 251). Le névrosé et l'animiste participent à la même erreur ; la biologie et la logique ont beau leur apprendre que tous les hommes sont mortels, que la mort est la destinée nécessaire de tout être vivant, ils résistent encore à ces évidences, et imaginent des spectres :

Aujourd'hui, nous n'y croyons plus, nous avons dépassé ces modes de pensée, mais nous ne sentons pas très sûrs de ces nouvelles convictions ; les anciennes continuent à vivre en nous, à l'affût d'une confirmation. Aussi, dès lors qu'il se passe dans notre vie quelque chose qui paraît apporter une confirmation à ces anciennes convictions mises à l'écart, nous avons un sentiment d'inquiétante étrangeté, qu'on peut compléter par ce jugement : « Ainsi donc, il est tout de même vrai [...] que les morts continuent à vivre et réapparaissent sur les lieux de leur vie antérieure, etc. » *Sur quiconque en revanche a liquidé en lui radicalement et définitivement ces conceptions animistes, l'inquiétante étrangeté de ce type n'a aucune prise.* » (*IE*, 256, nous soulignons la dernière phrase.)

La persistance des spectres dans le XIX^e scientifique et dans le XXI^e siècle postmoderne serait à mettre sur le compte de notre psychisme : dans le spectre, l'homme moderne contemple les démons de ses propres peurs, ce que Freud, non sans condescendance, nomme son infantilisme.

Dans *Le Horla*, l'existence du spectre commence la nuit, par des rêves. Le corps s'affole ; ses palpitations témoignent en faveur du fantôme. Dans cet organisme fragile, peu maître de ses nerfs, cette présence aliénante tourne à l'idée fixe. Le positiviste mis en scène par le récit croit avoir rassemblé les preuves irrécusables de son existence : le Horla aime le lait, les roses et les « Nuits » de Musset ; il a tous les traits d'un homme qui serait, selon les critères de l'époque, une femme. Il n'y aurait pas là de quoi fouetter un chat si la paranoïa ne s'en mêlait : « Qui est-ce ? Messieurs, c'est celui que la terre attend, après l'homme ! Celui qui vient nous détrôner, nous asservir, nous dompter [...] ! Depuis des siècles, on le pressent, on le redoute, on l'annonce » (1^{ère} version, p. 26). Le Horla est « l'avenir de l'homme » et dès qu'il paraît, il réorganise l'histoire à son profit, à la manière du Christ : Maupassant démonte les mécanismes de la croyance, phénomène délirant : elle agit sur la chair, suscite une

¹² Freud, « *Das Unheimliche* », [1919], trad. de Bertrand Féron dans *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, repris en poche dans la coll. « Folio essai », pp. 209-263, référence désormais abrégée en *IE*, suivie du numéro de la page.

inflation de discours, commentaires et ratiocinations ; et comme elle est insaisissable, elle est invincible. Est objet de croyance ce dont on ne peut prouver ni l'existence – ni l'inexistence. C'est d'ailleurs bien ce que confirme le dispositif narratif choisi par Maupassant : ce dont un seul individu se porte garant, par la voix non autorisée d'un journal intime, n'existe pas. C'est une croyance et non un fait. Or de ce que l'existence de la croyance est indémontrable, il ne s'ensuit nullement que ladite croyance est sans effet¹³.

De Maupassant à nous, une différence essentielle apparaît. Même détraqué, le héros du *Horla* tient encore assez à la vie, à la prééminence qu'il se confère, pour engager avec le spectre *une lutte à mort*. Aujourd'hui, en revanche, le spectre n'est plus une créature ni méchante ni agressive ; il est devenu *aimable* – au sens où il faut lui faire bon accueil, lui répondre et lui payer son dû (paradigmes éthiques de l'hospitalité, de la responsabilité et de la dette). Il n'a plus besoin de nous persuader qu'il est vivant : nous lui cédon volontiers la première place, et même, s'il le faut, toute la place. Pourquoi ? Risquons l'hypothèse que ce spectre dont on entretient l'existence, comme on nourrit le feu qui réchauffe, nous console de la vacuité de notre existence : le sujet contemporain ne voit aucune objection à n'être rien, à se laisser délester de toute initiative au profit du spectre, qui lui apparaît au contraire comme la seule manière (et peut-être comme une manière très désirable) d'être.

2. Vocabulaire

Encore faut-il s'entendre sur les mots. Cette créature qui devrait être sans nom a une pléthore de noms, comme le diable dont le nom est « Légion » : « spectre », « fantôme », « revenant » – lequel choisir ? Ces mots désignent-ils la même chose ? Quand le passé qui n'existe plus revient, sous la forme d'un spectre et non d'un simple souvenir, il pèse sur le présent et devient plus présent que le présent. Ce fantôme est une image, un apparaître sans corps, qui ne sent rien, mais qui parle, et souvent sur le mode impératif ; cette créature est une abstraction – au sens le plus littéral du terme : un faisceau de qualités isolé de tout support vivant. Si « spectre » et « fantôme » renvoient à l'immatérialité de cet être surnaturel, le mot « revenant », substantif qui dérive d'une forme verbale, cerne plutôt, comme la morphologie nous l'apprend, les modalités de son rapport au temps.

A. fantôme / spectre

Ces deux mots désignent un être essentiellement lumineux et qui est sinon immatériel du moins non charnel ; c'est une apparence, une forme de corps, mais non un corps sensible, fait de chair et d'os. Le problème du spectre ou du fantôme est celui de son identification : il n'y a de spectre ou de fantôme que de quelqu'un. L'étrangeté de la créature nommée *Horla* tient à son autonomie : il prospère indépendamment de tout modèle – parce qu'il est ni plus ni moins que le concurrent de l'espèce humaine ; en lui, c'est donc sa propre mort, sa disparition que le personnage, puis le lecteur, sont invités à contempler. En cela, la nouvelle de Maupassant est un récit entropique qui envisage et peut-être secrètement désire la destruction de l'univers qui le rend possible. Mais le plus souvent, spectre et fantôme s'en tiennent à la petite histoire – et laissent à d'autres le soin d'écrire celle du genre humain. Le spectre ou le fantôme est *a priori* moins réel que son modèle ; mais ce déficit de réalité le rend moins irréel que surnaturel. C'est le mécanisme bien connu de l'obsession fantastique : tout sentiment de nécessité étant suspendu – il est impossible que cette chose soit – cet entêtement de l'entité à spectrale à être, à apparaître et à ne pas disparaître, confère à l'irréel le prestige du surnaturel : un

¹³ Voir à ce sujet deux opuscules majeurs de Clément Rosset : sur la croyance, « L'assurance tous risques », dans *Le Principe de cruauté*, Paris, Minuit, 1988 ; sur l'inconsistance du moi et du témoignage qu'il peut se rendre à lui-même, *Loin de moi, étude sur l'identité*, même éditeur, 1999.

autre monde n'est pas seulement possible – il est avéré. De la phénoménologie du spectre à sa connaissance, il n'y a que la distance d'une inquiétude à la vaine tentative de sa dissipation. La dualité ontologique du sujet percevant et du phénomène se résout au profit d'une nouvelle croyance : si le fantôme existe, c'est pour révéler à l'homme sa propre spectralité. On se croit différent de la matière de ses obsessions – mais l'autre, c'est encore soi-même : le sujet est semblable à (ce) qui le hante. Le spectre impose une nouvelle normativité ontologique : il est non pas l'irréel ou le surnaturel mais tout simplement le réel. Tel est du moins le parcours qu'emprunte la fiction contemporaine : de la phénoménologie (l'apparaître du fantôme) à l'ontologie (l'être du fantôme), puis retour à la psychologie : je ne suis que le fantôme d'un fantôme, dira le personnage qui s'estime hanté.

B. le revenant

Le fantôme obsède l'esprit parce qu'on lui reconnaît un pouvoir qu'il est difficile de s'attribuer : le revenant revient de la mort, et cette transgression fait tout son prestige. Le Christ, le père d'Hamlet ou Marx n'ont pas pu disparaître ; il n'est pas possible que ces êtres extraordinaires soient morts et n'aient plus rien à dire ; il faut donc qu'ils reviennent, qu'ils ressuscitent, pour annoncer quelque chose d'important. La parole du revenant confirme notre propre croyance – et ce faisant, elle la fonde : il nous est impossible de nous passer d'elle. En réalité, et c'est là une différence fondamentale avec la tradition, les fictions contemporaines ne croient plus que quiconque puisse revenir de la mort. Dora Bruder ne revient pas d'Auschwitz ; le mari de la narratrice de *Naissance des fantômes* ne revient pas auprès de la femme qu'il a mystérieusement quittée. La modernité, avec Baudelaire, « pense / À quiconque a perdu ce qui ne se ne retrouve / jamais, jamais ». Le revenant moderne est fragile parce que son retour ne dépend pas de lui mais de nous ; il faut que nous l'aidions à croire en lui, à nous souvenir de lui. Sans l'érudition et le talent de Modiano, sans son immense savoir sur l'Occupation, sans ses fiches, mais aussi sans ce « don de voyance¹⁴ » propre au romancier, Dora n'est plus. Pour la narratrice de *Naissance des fantômes*, c'est l'angoisse – ou mieux, ce nouvel état du corps et de la sensibilité créé par l'absence du mari – qui entretient le fantôme. Dans *La Recherche*, le deuil est peint comme l'effort pour entretenir en soi, pieusement mais vainement, la présence de ce qui sombre dans l'oubli. Le fantôme marque une résistance désespérée contre l'habitude, cette autre « banalité du mal » : ne plus éprouver la souffrance d'un manque, le désir de ce qui s'absente. Que faire contre la force invincible de l'oubli ? Modiano le dit, dans un passage admirable qui fait du fantôme une question de « métier », mais sans que ce mot à la fois si prosaïque et si noble puisse épuiser les raisons profondes pour lesquelles un être a choisi de vivre en compagnie des fantômes :

Comme beaucoup d'autres avant moi, je crois aux coïncidences et quelquefois à un don de voyance chez les romanciers – le mot « don » n'étant pas le terme exact parce qu'il suggère une sorte de supériorité. Non cela fait simplement partie du métier : les efforts de l'imagination, nécessaires à ce métier, le besoin de fixer son esprit sur des points de détail – et cela de manière obsessionnelle – pour ne pas perdre le filet et se laisser à la paresse –, toute cette tension, cette gymnastique cérébrale peut sans doute à la longue de brèves intuitions [...]. (DB, 52-53)

Dora Bruder est un récit tissé de coïncidences entre la vie de Modiano et celle de Dora : tous les deux ont hanté les mêmes arrondissements, ont fugué, connu l'alternance de désespoir et de vitalité presque folle des adolescents, ont vécu et vivent encore repliés sur leur « pauvre et précieux secret » que rien ni personne ne peut leur « voler » (DB, 145). Ces coïncidences relient aussi la réalité et la fiction : Cosette et Jean Valjean trouvent refuge dans un couvent

¹⁴ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997, repris en coll. « Folio », pp. 52-53, référence désormais abrégée en DB.

situé « exactement au 62 rue du Petit Picpus, la même adresse que le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie où était Dora Bruder » (*DB*, 52). On se rappelle que Swann « allait prendre son déjeuner dans un restaurant assez voisin dont il avait apprécié autrefois la bonne cuisine et où maintenant il n'allait plus que pour une ces raisons, à la fois mystiques et saugrenues, qu'on appelle romanesques : c'est que ce restaurant (lequel existe encore) portait le même nom que la rue habitée par Odette : *Lapérouse* » (*RTP*, I, 291). L'amoureux et le romancier cultivent le mystique et le saugrenu ; ils ont la passion des « points de détail¹⁵ ». Ceux-ci sont « saugrenus » par leur insignifiance apparente et l'irrationalité des liens qu'ils tissent entre les pans séparés de l'espace et du temps ; mais ils sont aussi « mystiques » en raison de la puissance du contact qu'ils établissent entre le sujet et les « présences absences » qui le hantent. Le retour du nom, le retour des temps et des lieux qui tourbillonnent dans l'esprit, définissent la « revenance romanesque », laquelle est affaire de « métier » – car il faut être romancier ou amoureux pour s'y abandonner, comme il faut être humain, trop humain, pour croire en ses vertus. « Efforts de l'imagination », « tension », « gymnastique cérébrale », « besoin de fixer son esprit de manière obsessionnelle » : cette cohorte d'expressions qui décrivent selon Modiano le « métier » du romancier, ce mixte d'artisanat, de déontologie et de psychologie, prouve que ce n'est plus le revenant qui suscite la terreur, mais l'oubli – c'est-à-dire l'indifférence du Temps, sa vacuité, la force terrible et permanente de sa cruauté, ce fond sans fond du Tragique de la Vie que conjure l'œuvre d'art contemporaine. Face au tragique de l'oubli comme dimension constitutive de la vie, il convient d'envisager trois éthiques de la spectralité, qui sont trois manières d'envisager les spectres et de se situer par rapport à eux.

3. Derrida ou le traité du vain fantôme

C'est à Derrida que la pensée contemporaine doit la légitimation du rapport exorbitant qu'elle entretient au fantôme :

Quelqu'un, vous ou moi, s'avance et dit : *je voudrais apprendre à vivre enfin*. [...] Mais apprendre à vivre, l'apprendre de soi-même, tout seul, s'apprendre soi-même à vivre [...], n'est-ce pas pour un vivant l'impossible ? N'est-ce pas ce que la logique elle-même interdit ? Vivre par définition, cela ne s'apprend pas. (*S*, 13-14)

Au lieu de s'en tenir à cette simple proposition – qu'illustre à merveille le proverbe allemand dont Kundera, dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, fait ses délices, *einmal ist keinmal*, cet *einmal* définissant précisément ce qu'est la vie – Derrida imagine que cet étrange désir – « *apprendre à vivre, enfin* » – connaisse une sorte d'exaucement conditionnel : « cela ne peut que s'entretenir de quelque fantôme » (*S*, 14). Pourquoi ? Derrida appréhende la temporalité spectrale par l'entremise de la phrase si célèbre de Hamlet : « *time is out of joint* » ; le temps est désarticulé, déboîté, désajusté, hors de ses gonds (*S*, 41-32). Le fantôme est la force qui opère la disjonction du présent avec lui-même. Cette disjonction ne signifie pas l'injustice mais la puissance qui permet et maintient l'ouverture de l'ouvert (*S*, 111) : elle nous apprend à vivre car elle indique que ce que nous appelons improprement « notre » temps, en réalité, ne nous appartient nullement – et cette dépossession est une chance, *notre* chance : la chance qui nous rend accueillant à l'immaîtrisable de l'événement. Revenant, mû par une force volatile et déhiscente, le fantôme est ce qui dans la mort déborde la mort. Aussi la fin n'est-elle ni funèbre ni mélancolique mais joyeuse ; elle libère cette extrémité que Derrida nomme « un messianique » sans messianisme ni religion (*S*, 96, 112). Cette force à la fois « résurrectionnelle » et « ré-insurrectionnelle » (*S*, 66) donne au « déjà arrivé » la légèreté du

¹⁵ Il n'est pas impossible que la piété de Modiano envers le passé ne donne un sens très politique à cette expression, qui contredirait alors le point de vue ignoble de Jean-Marie Le Pen sur les chambres à gaz, « point de détail de l'histoire de la Deuxième Guerre Mondiale » (Jury RTL-Le Monde, 13 septembre 1987).

non encore accompli – et cette marge d'*inépuisable* qui vient d'un passé non encore passé et fait surgir l'aujourd'hui comme attente de l'à venir, de la promesse projetée depuis le passé. En cela, le fantôme est l'instrument subtil de la « différence » ; il fait échec à toutes les mythologies de l'Être comme présence et substance.

Mais cet aimable fantôme a lui-même un double plus austère : il porte le nom d'héritage, de responsabilité à assumer : « Hamlet ne maudit pas tant la corruption du temps. Il maudit d'abord et plutôt cet effet injuste du dérèglement, à savoir le sort qui l'aurait destiné lui, Hamlet, à remettre sur ses gonds un temps démis – et à le remettre droit, à le remettre au droit. Il maudit sa mission : *The time is out of joint : O cursed spite. That ever I was born to set it right.* » (S, 45-46). La disjonction du présent d'avec lui-même est devenue injonction ; le spectre endosse alors le fantasme même du Pouvoir devant lequel il n'est ni retrait ni cachette car « cette Chose nous regarde cependant et nous voit ne pas la voir même quand elle est là. [...] Nous appelons cela *l'effet de visière* » (S, 26). Quand les enfants jouent à cache-cache – *hide and seek* – le génie spontanément démocratique de l'enfance institue l'égalité et la réversibilité absolue des plaisirs et des positions : tour à tour, celui ou celle qui se cache devient celui ou celle qui cherche – et il n'est pas de jouissance ou de savoir prééminents qui s'attache plus exclusivement à la joie de se cacher qu'à celle de chercher, de trouver que d'être trouvé. Aussi l'enfant ne veut-il pas apprendre à vivre – et de fait, il n'a pas besoin de fantôme : il vit, il expérimente avec d'autres vivants.

Il est étrange que sous le haut patronage de Marx ce soit en réalité l'une des plus pures et des plus poétiques créations théologiques – celle qui a pour nom « le royaume de Dieu¹⁶ » – qui serve à cet éloge si littéraire du fantôme. L'irréfutable pesanteur de l'accompli (Croix du Sauveur, dans un cas, échec historique du communisme dans l'autre) s'immatérialise pour laisser toute sa place au rêve, à l'imagination qui s'empresse de fabriquer des « doubles » à l'événement qui déçut : ces doubles, ce sont nos spectres¹⁷ ! Évidemment, ce néo-évangélisme est inavouable ; et Derrida s'empresse d'en faire le propre de la pensée qu'il combat, celle de Fukuyama (S, 107-108, 112-113 et 117-118). Chez cet élève de Leo Strauss et Allan Bloom (S, 98), Derrida fustige à bon droit la conjonction boiteuse du fini (l'événement empirique, le déjà arrivé de la démocratie libérale, cette prétendue *bonne nouvelle* qui marquerait la fin de l'histoire) et de l'infini (car toutes les contradictions empiriques, le « mal » irrécusable dans les démocraties effectivement réalisées, obligent à loucher en direction d'une perfection démocratique pensée comme idéal régulateur). Mais cette conjonction boiteuse est aussi celle de Derrida lui-même : dans l'événement empirique (l'*out of joint* du présent désaccordé de lui-même), il discerne et invite à discerner la promesse émancipatoire (intenable et infinie) d'une libération, d'une justice et d'une démocratie à venir. Dans le présent travaillerait la virulence déconstructrice du « messianique » qui est l'autre nom du fantôme. Cette énergie spectrale va-et-vient dans le temps ; elle n'advient que parce qu'elle revient. Et il convient de l'accueillir précisément pour sa capacité de contester la présence à soi du présent. On le voit : tactiquement opposées, les deux pensées travaillent en réalité sur la même logique spectrale : le dédoublement du réel. Le fantôme derridien qui prétend détruire l'opposition inféconde de « l'effectif » et de « l'idéal » (S, 108) ne fait que le reconduire, sous les auspices d'un judéo-christianisme laïcisé qu'il partage avec son adversaire politique.

Derrida a beau jeu de dénoncer la bêtise jubilatoire de la conjuration anti-marxiste, qui prétend tuer le spectre – c'est-à-dire en finir avec sa propre peur de Marx ! Mais l'adversaire que se choisit Derrida lui offre peu de grain à moudre. Une fois rompues quelques lances

¹⁶ Voir Benedict T. Viviano, *Le Royaume de Dieu dans l'histoire* [1988], traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Jean Prignaud, Paris, Les Éditions du Cerf, 1992.

¹⁷ Pour une critique radicale du dédoublement, ce sortilège philosophique, voir Clément Rosset, *Le Réel et son double, Essai sur l'illusion*, Paris Gallimard, 1976 et 1984 (repris en coll. « Folio ») ; *Le Réel, Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1997 et 2004 (réédité en coll. « Reprise »).

utiles avec Fukuyama¹⁸, il s'avère que présenter Marx comme un spectre n'apporte pas grand chose à la connaissance du philosophe. Derrida déclare « qu'il faut assumer l'héritage du marxisme, en assumer le plus "vivant" », c'est-à-dire paradoxalement, ce qui n'en a pas fini de remettre sur le chantier la question de la vie » (*S*, 93). Autrement dit, il ne faut pas cesser de lire et relire Marx qui, comme tous les classiques, résiste avec vigueur à toutes les tentatives pour le momifier. C'est en effet peu contestable ; mais cela ne suffit pas à construire une éthique convaincante de la spectralité. Au début de son essai, Derrida souligne à juste titre que la puissance du fantôme tient à son inconsistance, à cette plasticité qui lui permet d'être « plus d'un » (« la foule », « la communauté sans chef » des spectres) mais aussi « moins d'un », c'est-à-dire l'unité défaite par soustraction (*S*, 21). C'est là le cœur mystérieux de la fiction spectrale – et ce qui fait du fantôme l'objet aimable par excellence. Déjà dans *La Recherche* s'affirmait la dimension tour à tour proliférante et déceptive de l'être aimé, cet être de fuite plus fuyant qu'un fantôme. Dès que le Narrateur s'approche d'Albertine, elle s'évapore – il ne la reconnaît plus ; elle a changé, elle le déçoit ; mais sitôt qu'il s'éloigne d'elle, à nouveau elle l'obsède. Quand il croit la tenir, elle est déjà ailleurs. Le fantôme dénonce la part d'absence dans toute présence ; il donne à l'étreinte les vertus de la crainte et du tremblement. Quand on serre ce qu'on aime, quand on lui consacre la meilleure part de ses rêves, sait-on qui on embrasse, à qui on rêve, et pourquoi cette emprise de l'aimé(e) nous rend tour à tour si heureux et si malheureux ? On oublie souvent de le dire : *Dora Bruder* n'est pas un témoignage, ni même un simple récit, cette dénomination générique un peu pâle qui nourrit le romanesque en prétendant le tenir à distance : c'est un roman d'amour, le roman de l'amour spectral.

4. Éthique et érotique de la spectralité : Modiano, Agamben

Étrange aller-retour, que celui qui conduit de la littérature à l'essai, de Modiano à Agamben, dans ces deux œuvres quasi contemporaines (*Dora Bruder*, 1997, *Ce qui reste d'Auschwitz*, 1998¹⁹). Légèrement postérieur, le second démontre avec sobriété cette évidence : l'archi-spectre de notre présent n'est pas tant le rescapé des camps de la mort, le survivant, que « "le musulman" », celui à qui la barbarie nazie a ôté le désir et la possibilité de témoigner, de survivre pour témoigner (*CA*, 36). Pourtant, avant le camp, hors du camp, il y avait la vie : la vie traquée, certes, mais la vie rebelle de Dora, la vie ténébreuse de l'adolescente qui fugue. Or cette vie qu'atteste l'archive, ce n'est pas l'archive qui la restitue, c'est le roman – ce genre littéraire qui autorise l'écrivain, par sa puissance d'empathie, à s'emparer d'une vie réelle mais fantomatique, à en épouser la trajectoire pour en mettre en jour la dynamique passionnelle cachée. La fiction dans *Dora Bruder* recouvre le réseau des « coïncidences » entre l'écrivain et son héroïne : petit à petit, celle-ci devient un personnage de Modiano sans cesser d'être la Dora Bruder de l'histoire, la petite juive pourchassée par la police. Le livre témoigne non seulement de la vie de Dora, si brève, mais de la rencontre où l'écrivain et la jeune fille croisent leurs affects, échangent leurs destins.

Qui écrit *Dora Bruder* ? La littérature est ce discours où la pointe extrême de la subjectivité se dépersonnalise et devient une sorte de communauté indivise : « Si je n'étais pas là pour l'écrire, il n'y aurait plus aucune trace de la présence de cette inconnue et de celle de mon père dans un panier à salade en février 42, sur les champs Élysées » (*DB*, 65). Ces champs élyséens ne doivent pas nous induire en erreur : la mémoire et l'éloge ne font pas le

¹⁸ Pour une autre critique de Fukuyama, voir Peter Sloterdijk, *Colère et Temps* [2006], essai politico-psychologique, traduit par Olivier Mannoni, Paris, Méta-Éditions, 2007, repris en poche dans la coll. « Pluriel », Paris, Hachette-Littératures, pp. 55-66.

¹⁹ *Dora Bruder*, ouvrage cité ; *Ce qui reste d'Auschwitz, L'archive et le témoin*, Homo sacer III, [1998], traduction de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Éditions Payot et Rivages, repris dans la coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », référence désormais abrégée en *CA*.

tout du livre. Certes, la rencontre improbable entre Albert Modiano et Dora naît de la volonté d'un « je » doté d'un père et d'une mère, d'une histoire et d'une identité qui lui sont propres : « peut-être ai-je voulu qu'il se croisent, mon père et elle, en cet hiver 1942 » (DB, 63). Mais en quoi cette volonté nous regarde-t-elle ? Pourquoi nous émeut-elle ? Que faire de ces mémoires mortes ? En Dora, Modiano a créé non des histoires de famille mais la réserve impénétrable d'une vie inviolée : « qu'est-ce qui nous décide à faire une fugue ? » (DB, 57) Le « je » s'interrompt. Le « nous » s'empare des fantômes et les mêle dans une énonciation collective qui implique le lecteur : « Mais il semble que ce qui *vous* pousse brusquement à la fugue, ce soit un jour de froid et de grisaille qui *vous* rend encore plus vive la solitude et *vous* fait sentir encore plus fort qu'un étau se resserre » (DB, 57). Ou peut-être « le sentiment illusoire que le cours du temps est suspendu, et qu'il suffit de se laisser glisser par cette brèche pour échapper à l'étau qui va s'emparer de *vous* » (DB, 59). Dans quel temps sommes-nous embarqués ? Dans quelles archives Modiano a-t-il trouvé cela ? Quel historien le lui aurait soufflé ? Ni temps, ni histoire : mais l'atemporel pur, l'identité pathétique des « je » anonymes noués dans la même épreuve. Sans cesse le texte glisse d'une énonciation historienne, familiale, étroitement dépendante des polices et des institutions, à l'énoncé de flux indistincts, à la saisie des affleurements d'affects et de percepts qui, librement, montent à la surface du texte et semblent répondre à l'appel de la sensation asphyxiante du « vide ». La vie de Dora devient *la vôtre*, et c'est cette hallucination expérimentée par l'écrivain que le texte inocule au lecteur :

Je me suis dit que plus personne ne se souvenait de rien. Derrière le mur s'étendait un no man's land, une zone de vide et d'oubli. Les vieux bâtiments des Tourelles n'avaient pas été détruits comme le pensionnat de la rue de Picpus, mais cela revenait au même.

Et pourtant, sous cette couche épaisse d'amnésie, on sentait bien quelque chose, de temps en temps, un écho lointain, étouffé, mais on aurait été incapable de dire quoi, précisément. C'était comme se trouver au bord d'un champ magnétique, sans pendule pour en capter les ondes. (DB, 131)

Caserne spectrale, territoire de fantômes. Mais le no man's land crée une ligne de fuite, fait dériver le « je » dans la zone du « on », attire l'identité dans le champ des indéterminations croissantes : même ténues, des intensités sensorielles indéfinies (« écho », « ondes ») qui ne tendent vers aucune perception s'emparent du sujet. L'écriture blanche, neutre, policée de Modiano, sa retenue et sa sagesse, sont des pièges à capter le surnaturel de l'histoire : le « je » ne rabat pas les affects sur une subjectivité – il est au contraire un no man's land vide qui se peuple, qui saisit et transmet troubles, malaises, émotions, toute une vie profonde, grouillante, inquiétante, rebelle à l'analyse ; elle vous enveloppe, vous englue, vous fascine : c'est la vie des fantômes.

Plus encore que des archives, qui ne font que donner des noms, des indications aussi précises que lacunaires, c'est la littérature qui aime la quête ou l'enquête de Modiano :

À dix-sept ans, les Tourelles n'étaient pour moi qu'un nom que j'avais découvert à la fin du livre de Jean Genet, *Miracle de la Rose*. [...] De ce livre, je connaissais des phrases par cœur. L'une d'elle me revient en mémoire : « Cet enfant m'apprenait que le vrai fond de l'argot parisien, c'est la tendresse attristée. » Cette phrase m'évoque si bien Dora Bruder que j'ai l'impression de l'avoir connue. (DB, 138)

C'est la « communion des âmes errantes » qui fait vagabonder Dora de livre en livre, à travers l'imagination de Modiano. *Dora Bruder* se nourrit de la contradiction poignante entre la vie de la jeune femme qui n'aspire qu'à se déployer et l'atroce l'absurdité du crime nazi : « on se demande pourquoi la foudre les a frappés plutôt que d'autres » (DB, 92), résume sobrement le narrateur :

Le convoi s'ébranla. Il était entouré de policiers motocyclistes casqués. Il suivit le chemin que l'on prend aujourd'hui pour aller à l'aéroport de Roissy. Plus de cinquante ans ont passé. On a construit une autoroute, rasé des pavillons, bouleversé le paysage de cette banlieue pour la rendre, comme l'ancien îlot 16, aussi neutre et grise que possible. Mais sur le trajet vers l'aéroport, des plaques indicatrices bleues portent encore les noms anciens : DRANCY ou ROMAINVILLE. Et en bordure même de l'autoroute, du côté de la porte de Bagnolet, est échouée une épave qui date de ce temps-là, que l'on a oublié, et sur lequel est inscrit ce nom bien visible : DUREMORD. (DB, 141-142).

Dans le texte, comme dans le paysage urbain, les temps se mêlent : l'espace est une chronique où subsistent des enclaves, des réservoirs de passé. Les couleurs sont uniformément grises, les signes désespérément fonctionnels ; et toute cette neutralité bascule soudain muettement dans le vide, aspirée par l'effarante duplicité du signifiant : « DUREMORD ». Évidé de son référent, rendu à l'état vacant de fantôme, ce nom propre semble avoir attiré la quasi-totalité des lettres de Dora Bruder – à l'exception notable du « a ». Cette voyelle – le marqueur de la féminité dans les langues romanes – reste inassimilable par les syllabes qui créent pourtant l'irréfutable équivalence entre la « dure mort » de Dora et ce « du remords » qui résonne à la manière d'un titre possible pour le récit que nous lisons : « d'autres [...], juste avant ma naissance, avaient épuisé toutes les peines, pour nous permettre de n'éprouver que de petits chagrins » (DB, 99).

Arrachée à l'emprise de l'oubli, Dora Bruder semble être l'antithèse de ces musulmans dont parle, entre autres témoins, Primo Levi. L'essai d'Agamben propose une très utile distinction (CA, 17) : celle du *superstes* (qui demeure au-dessus, qui survit et dans la langue juridique : le témoin) et du *testis* (« pour ter-st-is, anciennement tri-stis, témoin, de ter(-tius) et stare : littéralement qui se tient en tiers²⁰ »). En tant que survivant, Levi est à l'égard de lui-même en position de « *superstes* » ; mais jamais cette survie n'est vécue sur le mode (jugé indécent par les rescapés) d'une éthique de l'héroïsme. En un cas, le « *superstes* » ne veut attribuer sa survie à ses « vertus » propres. Au contraire, son témoignage est hanté par la figure du « musulman », l'homme détruit par la machine nazie. C'est ainsi qu'on appelle dans l'argot des camps celui qui n'en peut plus, qui ne peut plus résister à l'épuisement physique, à l'absurdité morale de sa situation d'interné (CA, 43). À l'égard du « musulman », la parole du « *superstes* » agit comme un « *testis* », le tiers qui parle pour l'homme que la dégradation de son humanité interdit de parler. Mais c'est alors que le malaise du « *superstes* » devenu « *testis* » se fait jour :

« Je le répète : nous, les survivants, ne sommes pas les vrais témoins. [...] Nous les survivants, nous sommes une minorité non seulement exigüe, mais anormale : nous sommes ceux qui grâce à la prévarication, à l'habileté ou la chance, n'ont pas touché le fond. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter, ou sont revenus muets, mais ce sont eux, les “musulmans”, les engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale. Eux sont la règle, nous l'exception²¹. »

Les prisonniers du camp eux-mêmes, les survivants, ont peine à reconnaître le « musulman » comme un homme et se détournent de lui avec gêne et répugnance, avec « horreur » (CA, 55) : le « musulman » était ce qu'il ne fallait pas devenir, si on voulait survivre. Il ne suscite pas la pitié, ne peut compter sur la sympathie de personne (CA, 45). Cadavre ambulante, il marque l'évanouissement de la frontière entre l'humain et le non humain (CA, 49 et 57). La « vie » en lui survit à la perte de tout sentiment éthique de « dignité » : mais de quelle vie s'agit-il ? Quelle est la mort qui l'attend ? Celle-ci ne peut plus être pensée en termes éthiques

²⁰ François Martin, *Les Mots latins*, Paris Hachette, 1976, p. 255 pour « *superstes* » et p. 273 pour « *testis* ».

²¹ Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés*, traduit de l'italien par André Maugé, Gallimard, Paris, 1989, cité par Agamben, CA, 35-36.

comme étant cet impropre que l'homme s'approprié (CA, 83) – mais en termes strictement et monstrueusement techniques : une production de cadavres en masse, la production de cette chose sans nom que les nazis nommaient des « *Figuren* » (CA, 75). Pour les Anciens, le « fantôme » était l'« image du mort » qu'on devait empêcher, par la sépulture, de se mêler aux vivants (CA, 85). L'horrible création des camps, c'est ce « musulman », ce spectre qui hante les survivants, qui sont des revenants.

L'analyse d'Agamben marque le terme de l'enquête sur la spectralité. Elle permet de comprendre pourquoi le « *superstes* » éprouve cette culpabilité si incompréhensible pour qui n'a pas connu les camps : son témoignage se trouble du sentiment de l'indécence – comme s'il était indécent, suspect, monstrueux de s'être finalement « habitué » à cette situation limite, et d'en avoir réchappé. Modiano et Agamben nous offrent la possibilité de tenir sous le regard de l'esprit la terrible dualité du spectre : Dora la fugueuse est le spectre émouvant qui traverse la vie et ne reviendra pas de la mort à laquelle la barbarie l'a destinée. Le « musulman » est le point où aboutit la vie capturée, réalité à peine pensable, qui ne peut faire l'objet d'aucun traitement romanesque et qui, comme l'a bien montré Agamben, oblige à repenser toutes les catégories de l'éthique.

Conclusion

D'où vient le spectre ? Il est engendré par notre capacité de donner une figure – c'est-à-dire une extériorité – à notre intimité ; celle-ci n'est pas autonome, mais façonnée par nos expériences, par l'histoire, par toutes les relations que nous entretenons avec le monde. À l'égard des spectres qui le hantaient, Primo Levi a rempli cette double mission : *superstes* envers lui-même et *testis* envers les « musulmans ». Ce que nous pouvons savoir d'eux, c'est en partie par lui que nous le savons. Ce qui nous apparaît exemplaire dans sa démarche lui est au contraire insupportable : car pour Levi, « le musulman » n'est pas une chose dont on parle, c'est une réalité presque vécue, frôlée, et à ce titre, le plus indéracinable de ses cauchemars ; la signification du spectre change selon la manière dont il nous atteint, dont il nous affecte. Il fallait sans doute être Modiano, être le fils d'un tel père et d'une telle mère, être le frère du petit Rudy, disparu trop tôt, pour voir parler de Dora Bruder comme il l'a fait. Ce que montrent l'essai d'Agamben et le récit de Modiano, c'est que le spectre n'est plus aujourd'hui ce revenant dont la parole en surplomb intimide. Il est la créature sans parole qui interroge, par son mutisme même, les paroles par lesquelles nous tâchons d'en rendre compte. En cela, le spectre oblige à inventer un juste rapport entre le *pathos* et le *logos*, entre le flux des affects qu'il suscite et la critique par laquelle nous tentons d'aménager une place décente pour nos spectres. Ni remémoration perpétuelle ni oubli ; une place entre tout et rien, qui laisse le passé être le passé et non le tout du temps ; une place qui permette *in fine* de sauvegarder la pluralité de nos exigences, ce désir légitime de vouloir vivre *avec* mais aussi *sans* nos spectres.