



**HAL**  
open science

# HISTOIRE DU VERTIGE de Cervantes à Sebald

Camille De Toledo

► **To cite this version:**

Camille De Toledo. HISTOIRE DU VERTIGE de Cervantes à Sebald. Sciences de l'Homme et Société. Université de Paris, 2019. Français. NNT: . tel-03961056

**HAL Id: tel-03961056**

**<https://hal.science/tel-03961056v1>**

Submitted on 28 Jan 2023

**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.

Copyright

Université de Paris

Ecole doctorale 131

Langue, Littérature et Image : civilisations et sciences humaines

# HISTOIRE DU VERTIGE

*De Cervantes à Sebald*

Par ALEXIS MITAL dit CAMILLE DE TOLEDO

Thèse de doctorat de littérature comparée

Dirigée par Dominique Rabaté

Présentée et soutenue publiquement le 04.07.2019

Devant un jury composé de :

CATHERINE COQUIO - Université Paris Diderot VII - Présidente

LIONEL RUFFEL - Université de Paris VIII - Rapporteur

MARKUS MESSLING - Université de la Sarre - Rapporteur

FRÉDÉRIQUE AÏT-TOUATI - EHESS - Examinatrice

DOMINIQUE RABATÉ - Université Paris Diderot VII - Directeur de thèse



Nom et numéro de l'école doctorale : ED131

Langue, Littérature et Image : civilisations et sciences humaines

**Nom et prénom du doctorant : ALEXIS MITAL dit CAMILLE DE TOLEDO**

Date de soutenance : 04.07.2019

Date de dépôt : 24.05.2019

**Titre : HISTOIRE DU VERTIGE de Cervantes à Sebald**

**Résumé :**

*Comment réengager les livres du passé dans le monde du XXI<sup>e</sup> siècle ? Que nous apprennent le Quichotte de Miguel de Cervantes, le Moby Dick d'Herman Melville ou Le Livre de l'intranquillité de Fernando Pessoa dans ce temps anthropique où nous prenons la mesure de la destruction de nos appuis primordiaux, terrestres et atmosphériques ? Que sait la littérature de ce propre vertigineux de la vie humaine attachée à ses signes, ses codes, ses lettres ; cette vie qui tend à se détacher du monde en s'enfermant dans des maisons de signes ? Que nous disent les textes de la tradition des systèmes d'appuis dont nous dépendons ? À quoi tenons-nous, à quoi sommes-nous attaché.e.s ? Et si nos formes de vie sont le produit de fictions que nous étendons à même le monde, que nous arrive-t-il quand ça lâche, quand nos appuis s'érodent ? Voici les questions qui traversent les huit études de cette « histoire du vertige. »*

**Mots clefs :** Littérature / Vertige / Anthropocène

\*

**Title : HISTORY OF VERTIGO from Cervantes to Sebald**

**Abstract :**

*How can we reengage books from the past in the world of the 21<sup>st</sup> century? What do Miguel de Cervantes's Don Quixote, Herman Melville's Moby Dick or Fernando Pessoa's Book of Disquiet have to teach us in our anthropic times as we take stock of the destruction of our basic terrestrial and atmospheric support? What knowledge does literature possess about the essential vertigo of human life, which clings to its signs, its codes, its texts; a human life that is becoming progressively remote from the world as it withdraws into habitations made of signs? What can these books inherited from tradition tell us about the support systems on which we depend? What do we value, to what do we adhere? And if our forms of life are the product of fictions that we spread across the world's surface, what happens*

*when they give way, and our supports crumble? These are the questions that run through the eight studies comprising this “history of vertigo”.*

**Keywords :** Literature / Vertigo / Anthropocene

## TABLE

### Prologue : Histoire de la chute

#### *À quoi l'on tient ?*

9

*Le foyer de la lettre*, 11 • *Troubles*, 12 • *Comment vivre vertigineusement ?*, 13 • *Comment tenir ?*, 13 • *Cinq*, 14 • *Vers la verticalité, vers l'instable*, 15 • *Appuis*, 16 • *L'entrée dans le mot*, 17 • *Lecture*, 18 • *Destruction*, 19 • *Études*, 20 • *Coupures*, 21 • *Troubles*, 22 • *Expérience*, 24 • *Paradoxe*, 24 • *Mystique du lien ou de la condamnation*, 26 • *Parcours*, 27.

### Étude n° 1 : Sur la place de Tolède

#### *Cervantes et le vertige de la fiction*

29

*Qui engendre qui ?*, 31 • *Croire en Benengeli*, 33 • *Sur la place du marché*, 35 • *Quixada, producteur du « Quichotte »*, 36 • *Vertige de Tolède*, 38 • *La fiction comme exil*, 39 • *Catastrophe*, 40 • *Habitation fictionnelle*, 42 • *Vie vertigineuse*, 43 • *Après*, 44 • *Traduire*, 45 • *Se rattacher*, 46 • *Histoire de la langue coupée*, 48 • *Des nuages menaçants*, 49 • *Vers la folie*, 51 • *Le siècle des décentrement*, 52 • *Face au vertige*, 53 • *Un dernier dessin*, 56.

### Étude n° 2 : De la rigueur de la science

#### *Borges et le vertige du double*

59

*Exégèse*, 60 • *Relire*, 61 • *Traits saillants*, 63 • *Ébauche d'une loi*, 64 • *Spectres*, 65 • *Hanté*, 67 • *Une carte fantôme*, 68 • *Lewis Carroll*, 69 • *Comparer*, 71 • *« Spread » – « not spread »*, 72 • *Extension*, 74 • *Une ligne de faille*, 75 • *Borges à la lumière d'Hitchcock*, 77 • *Acrophobie*, 78 • *Une hantise ?*, 79 • *Chercher le lien*, 80 • *Appuis concrets et appuis sémiotiques*, 82 • *Ce que « Vertigo » m'apprenait*, 84 • *Dans l'ourlet du temps*, 85.

### Étude n° 3 : Autour du Danube

#### *Claudio Magris et le vertige des signes*

89

*De la destruction et du vertige*, 91 • *Le vertige avant la chute*, 93 • *Le monde danubien*, 95 • *Un mythe vertigineux*, 96 • *Vers la source*, 97 • *L'ombre de Musil*, 98 • *Donaueschingen ou Furtwangen*, 100 • *La relation d'Amédée*, 101 • *L'échelle des emprises*, 105 • *Hybris de la maîtrise*, 109 • *Neweklowsky ou l'esprit de système*, 111 • *Puisque ce mystère nous dépasse...*, 113 • *Le monde des cafés*, 114 • *Le degré un ou le fragile du monde*, 119 • « *Was geschah* » ou « *es ist passiert* », 122 • *Invitation à la déprise*, 124 • *Une image qui revient*, 125.

#### Étude n° 4 : Le volcan et le poète

*De l'extension du monde tremblé sur le monde certain*

127

*Le volcan et la naissance du monde tremblé*, 129 • *L'éruption de la Pelée*, 130 • *Souçons de puissance*, 131 • *Après de ce qui tremble*, 133 • « *Il faut quitter les certitudes* », 134 • *Remontée vers les sources*, 136 • *Où est cette maison primordiale ?*, 138 • *Traduire le volcan*, 139 • *Se reprendre au monde*, 142 • *Le monde certain et le souvenir de Zweig*, 143 • *La leçon du volcan*, 147.

#### Étude n° 5 : Le cercueil du géomètre

*Faulkner et le vertige de la perspective*

151

*Six côtés*, 152 • *Je tiens d'un souvenir*, 154 • *Un roman quantique*, 156 • *La leçon de perspective*, 157 • *Faulkner cubiste*, 161 • *Le point de vue manquant*, 163 • *De l'effondrement des mots*, 166 • *Langue vertigineuse, langue d'appui*, 169 • *Perméabilité*, 171 • *Récapituler*, 174 • *La peur du vertige ou le faisceau*, 175.

#### Étude n° 6 : Une vie intranquille

*Pessoa vers un sujet vertigineux*

179

*Un diptyque*, 180 • *Enfance du sujet vertigineux*, 183 • *Alexander Search*, 186 • *Trouble à la frontière*, 188 • *Fragmentation de Pessoa*, 189 • *Vers l'impersonnel*, 190 • *De la destruction du sujet*, 191 • *Six troubles*, 193 • *Le trouble sur la langue*, 195 • *Le trouble sur le genre*, 196 • *Un sujet océanique*, 199 • « *Je n'existe plus qu'extérieurement* », 202 • *Repartir de là, de la liaison au monde*, 203.

Étude n° 7 : Ismaël, le survivant

*Du capitalisme baleinier au cercueil de l'Indien*

207

*Vers la profanation*, 209 • *Les sphères séparées*, 210 • *Nantucket*, 212 • *Ismaël le monothéiste et Queequeg l'Indien*, 213 • *Les Quakers, les Indiens et le capitalisme baleinier*, 215 • *Moby Dick vertigineux*, 220 • *Instabilité de l'original*, 223 • *La lutte de Jacob contre l'Ange*, 226 • *Dieu ou la Nature : « He », « She », or « It »*, 228 • *Une Terre qui ploie : parenthèse d'un voyage*, 231 • *L'usine de mer : retour au « Péquod »*, 234 • *Visions des chairs brûlées*, 236 • *Le destin de ce que l'on dit « chose »*, 237 • *Solidarité et emmèlement : Achab et Moby Dick*, 239 • *L'horizon de la survie*, 241 • *Le cercueil de Queequeg*, 242 • *Un devoir à terre, un devoir pour la Terre...*, 244 • *Le sens d'un tatouage : une thèse sur la peau*, 246 • *Croire en Ismaël, entendre le récit qu'il transmet*, 247 • *Après le naufrage*, 250.

Étude n° 8 : Dans les ruines du monde

*Sebald et le vertige du temps*

255

*Un feuilleté d'errances*, 256 • *Au-delà de l'extermination*, 257 • *Les deux morts du sujet vertigineux*, 258 • *Évanouissement 1 : Venise*, 260 • *« Se donner à la mort »*, 262 • *Évanouissement 2 : la disparition du passeport*, 264 • *Disparaître et réapparaître*, 266 • *Un « Je » lagunaire*, 269 • *Porosité et affolement*, 270 • *Sebald et la détresse sémiotique*, 271 • *« Vertiges » et « Krimi » : une opposition*, 274 • *Les « W-Wörter » et l'enquête irrésolue*, 275 • *Vers l'emmèlement*, 277 • *Sebald « non-human »*, 280 • *Dans la ruine et au-delà...*, 282 • *Vers mes souvenirs d'enfance*, 284 • *Solidarité noire*, 285 • *Vertige des étants*, 287 • *Les dernières images, ou les premières d'un autre temps...*, 289 • *Une dernière phrase*, 291.

Épilogue

*Quand les forêts, les rivières, les lacs, les océans, les glaciers deviennent sujets...*

293

\*

REMERCIEMENTS

297

BIBLIOGRAPHIE

299

INDEX

301



*Maria Spelterini*  
première femme funambule à traverser  
les chutes du Niagara sur un fil  
le 8 juillet 1876.



*Comment réengager les livres du passé dans le monde du XXI<sup>e</sup> siècle ? Que nous apprennent le Quichotte de Miguel de Cervantes, le Moby Dick d'Herman Melville ou Le Livre de l'intranquillité de Fernando Pessoa dans ce temps anthropique où nous prenons la mesure de la destruction de nos appuis primordiaux, terrestres et atmosphériques ? Que sait la littérature de ce propre vertigineux de la vie humaine attachée à ses signes, ses codes, ses lettres ; cette vie qui tend à se désattacher du monde en s'enfermant dans des maisons de signes ? Que nous disent les textes de la tradition des systèmes d'appuis dont nous dépendons ? À quoi tenons-nous, à quoi sommes-nous attaché.e.s ? Et si nos formes de vie sont le produit de fictions que nous étendons à même le monde, que nous arrive-t-il quand ça lâche, quand nos appuis s'érodent ? Voici les questions qui traversent les huit études de cette « histoire du vertige. »*

## PROLOGUE

### HISTOIRE DE LA CHUTE

#### *À quoi l'on tient ?*

C'est au cœur de la nuit, cerné par les fantômes d'une famille détruite, alors que je perdais pied dans une langue qui refusait de m'accueillir, alors que le sens intime de la demeure – où habiter – m'échappait, que se dessina, de mois en mois, de semaine en semaine, la forme de ce que je nomme : « habitation vertigineuse ». Parce que je ne conçois pas qu'un savoir puisse être élaboré s'il n'est relié, à un moment ou à un autre, à une expérience, une traversée de la vie, je me permets d'ouvrir cette thèse par une introduction personnelle. J'ai été « pris de vertige », le « vertige m'a pris ». Je ne sais dans quel sens je dois présenter ce qui aura été, pour moi, le sens d'une chute. Pendant cette période, le sujet en moi fut à ce point ruiné que je ne parvenais plus à marcher. Je parle ici des années qui vont de mon départ pour Berlin à l'été 2012, jusqu'à l'hiver 2018, période à laquelle je commençai à entrevoir que je pourrais revivre, ou du moins, réapprendre à vivre. Pendant ces années, je ne fus d'abord pas conscient de la crise qui m'aspirait. Je tenais suspendu aux fils des fictions de ma propre existence. Je me revois aujourd'hui tel ces personnages de dessin animé qui continuent à courir tandis qu'ils ont quitté la terre ferme. La chute se produisit lorsque, tel un funambule aveugle avançant sans s'en rendre compte en équilibre au-dessus du vide, je pris conscience que je tombais et, en tombant, survivais, incapable de faire face à ce monde, remettant ma vie à des futurs improbables. Je sentis pendant ces quelques années d'exil – hors de moi – le sol se dérober sous mes pieds. La langue, ce foyer linguistique que je croyais établi, me quittait.

J'avais connu un premier aperçu du vertige à vingt-trois ans, lorsque, sous l'effet d'un dérèglement passager de l'oreille interne, j'avais eu des difficultés à me tenir en équilibre. Mais, cette fois, c'était toute la vie qui était atteinte et prise par le tourbillon. J'avais perdu ma « maison primordiale », pour le dire d'une façon qui ne déplairait pas à la psychanalyse. Littéralement, je ne *tenais* plus. J'avais fui et défait, en quittant le pays de ma langue, trois

demeures. Ma demeure familiale, le premier foyer. Ma demeure spatiale, la ville où j'avais grandi. Enfin, ma demeure linguistique, en vivant dans une langue que je ne maîtrisais pas, qui me regardait d'en haut et me condamnait à une vie incertaine. Le souvenir des morts – le frère, la mère, le père – que je cherchais à fuir me poursuivait. Le fantôme que j'étais devenu me réduisait à une vie empêchée. Un décrochage entre les mots et les choses conduisait à un vacillement permanent avec lequel je devais apprendre à habiter. Et ce que je croyais acquis, une certaine stabilité des repères, des liens entre les signes, les sons et les choses, était entièrement délié. C'est dans ce temps que commença mon travail sur la vie vertigineuse.

J'ai vu pendant cette traversée de la nuit qu'il est bien trop aisé, par la pensée, de défendre une habitation abstraite, en tout lieu, en toute langue, une vie affranchie ou émancipée. Ce que je découvrais dans l'épreuve, c'était combien il importait, afin de tenir *dans* le vertige, de porter son attention aux attaches. Ce que je comprenais, c'était combien il était vital de me raccrocher au monde en me demandant quelles prises je pouvais encore trouver. Si un pli de l'habitude me portait à chercher toujours l'affranchissement – un éloignement vis-à-vis des divers « foyers » où j'ai pris forme –, ce que l'expérience du vertige me portait à observer, ce n'était plus ce qui libérait – de la nature, du corps, des déterminismes, du pays –, mais ce à quoi je pouvais me relier. La question n'était plus pour moi : de quoi me séparer, mais : à quoi me réattacher ? Et il faut entendre cette question du *tenir* en imaginant une vie sauvée *in extremis* par un fil fragile qui menace de rompre ; un moment de cette vie où je considérais ce fil pour voir ce qui me permettait de ne pas être tout entier aspiré par la chute. Cette attention aux attaches, aux liens, je dois le souligner, s'imposa à moi physiquement. Et le conflit qui naissait, dès lors, entre l'esprit qui s'obstine dans son opération d'éloignement et le corps qui cherche des appuis, ajoutait un écartèlement. Je craignais qu'en reconnaissant ce besoin d'attaches je ne sois séduit par des formes de liens que j'avais toujours rejetées : ces liens associés à des termes tels que « identité », « nationalité » ou, dans certains de ses usages, « culture ». À ces sirènes, je répondais : *Ce que tu dois chercher, dans ta chute, ce sont moins les appuis anciens – les foyers primordiaux – que des ressources nouvelles.* Et ce fut là, quand je commençai à *enquêter* sur mes vertiges, que je fus frappé de voir que cette attention aux liens – à ce qui me tenait – pouvait entrer en résonance avec une recherche collective ; comme si s'était produit,

parallèlement à ma chute, l'un de ces mouvements que l'on nomme *tournant* – en anglais, *turn* – par quoi l'on prêtait, justement, plus d'attention à la relation entre les différentes formes de vie : l'air, l'eau, la terre, les forêts, les couleurs du monde, les silhouettes animales, végétales, minérales... Et c'est ainsi que je m'aperçus que ce qui s'initiait là, dans cette traversée du vertige, avait à voir avec cette attention retrouvée à tout ce à quoi la vie peut encore s'arrimer, aux supports sur lesquelles elle repose, au bout d'une modernité qui n'eut de cesse de couper, de trancher. Et peut-être que ma *chute*, alors, pouvait être à l'image de ce *tournant* quand, à force de nous élever, de nous enfermer dans nos fictions de pouvoir, le support de nos vies vient à manquer et se rappelle à nous.

### *Le foyer de la lettre*

Lorsque apparut, en moi, ce vertige – la sensation d'être tiré vers le fond sans fond de l'existence où le sujet devient cet espace hanté, infiniment empathique, où d'autres voix, d'autres vies s'installent –, j'eus, par l'activation quasiment mécanique de quelques réflexes anciens, l'idée de chercher des prises, symboliques ou matérielles. Le matin, en me levant, je sondais les rebords accessibles pour, en m'appuyant, me lever. Quand je devais porter un poids léger, je m'assurais au préalable que j'étais suffisamment soutenu. Ayant constaté que je ne pouvais plus entendre la langue étrangère dans laquelle je m'étais installé sans ressentir aussitôt de l'instabilité, une inquiétude, je cherchais à retrouver celle dans laquelle j'avais grandi. C'est à ce moment que je me mis à parler d'« habitation linguistique » – celle que nous oublions dans le théâtre de nos maîtrises et de l'âge. L'« habitation linguistique », c'est cette demeure portable de la grammaire, des sonorités de la langue, des mots que j'avais quasiment perdue. Je l'appelais aussi le « foyer de la lettre », sur lequel je cherchais à reprendre appui, et avec lui il y avait les livres que j'avais lus au fil des années parce qu'ils en portaient le souvenir. Je compris à ce moment-là intimement le lien qui s'établit si souvent entre la destruction d'un lieu, d'un pays et la persistance de ce pays ou ce lieu dans les livres ; comme si les histoires, l'écriture devaient tous ensemble prendre la relève des attaches détruites. Le fait que ce nœud entre destruction de l'habitation primitive et nécessité de l'habitation portable du livre m'ait relié, notamment, à l'expérience historique juive – de la destruction, puis de la codification – eut le mérite de m'éclairer sur les conditions nouvelles de ma vie. Je pensais à mes attaches, mais je refusais de faire des

liens primordiaux l'objet d'une nostalgie. Je repris donc le fil de ce qui avait été ma « demeure fictionnelle ». Mon opération de sauvetage commença par là, par ce retour au pays de la langue, cette langue qui avait été, pendant ma formation, un outil de connaissance, l'instrument d'une plus grande précision de la pensée. Ce fut une douleur de concéder ce retour, tant mes engagements me portaient à vouloir sortir, déborder, fuir la demeure d'une seule langue. Cependant, l'effondrement qui me minait m'obligeait à chercher des prises, et ce fut à cette occasion que je pus entrevoir ce que la lecture avait été pour moi – et pouvait être pour nous, *sapiens*, qui sommes de prime abord une espèce particulièrement prédatrice de lisants. En quoi le retour au pays de la langue et, à travers lui, au foyer linguistique – à son « feu » – pouvait-il m'aider à comprendre la structure de nos habitations encodées ? Et aussi, que me disait le vertige de ce temps des chutes, de ce tournant – *turn* – où la lettre cherche à se relier au monde qu'elle a pourtant contribué à effacer, à oublier ? Quelle est cette architecture de l'arche perdue, que je découvrais en me raccrochant aux livres auxquels je m'étais attaché ? Quel était cet étrange savoir – ce que savait la littérature – qui m'aidait à reprendre pied en domptant la chute ?

### *Troubles*

Au cours de cette traversée du vertige, j'ai dénombré cinq troubles – lire également *troubles* dans la langue anglaise en laquelle ils désignent ce qui échappe à la définition, mais encore ce qui dérange, le « trouble-fête », le « trouble à l'ordre public ». Ces cinq dérangements dessinent une architecture en laquelle, il me semble, nous sommes appelés à vivre. Pour chacun, j'ai cherché à mesurer comment les diverses formes de l'habitation littéraire – linguistique, fictionnelle – peuvent nous y préparer. En quoi la littérature peut-elle aider à faire face à ces vacillements ? Le chemin que j'ai tenté de tracer et que j'ai trouvé, au fil de mes relectures, vise à aller non pas contre ces troubles, en retombant dans les plis que je n'ai jamais cessé de fuir – plis de l'identité, de la langue, du pays –, mais avec eux, en accueillant leur mouvement. À l'image d'un cosmonaute à qui l'on enseigne l'art de se mouvoir dans un espace sans apesanteur, le cœur de mon effort fut dédié à la découverte de ce que j'avais nommé dès 2009 une « pédagogie du vertige ». Comment apprendre à vivre dans le tremblé, dans l'inquiet, dans le trouble ? Comment se tenir entre les langues, les genres, entre les mots et les choses, les anciennes essences, entre le vrai et le faux, le

réel et le fictionnel, la vie et la mort ? Telles étaient mes questions avant que je ne tombe ; et je ne souhaitais pas que cette chute me porte à m'arrimer au monde selon les termes d'un ancien contrat. Ni la racine ni l'origine... Mais quelque chose tout de même. Quoi ?

*Comment vivre vertigineusement ?*

Je fis le pari que quelque chose dans cette recherche nous servirait. J'ai l'intuition que le vertige qui nous prend collectivement – par l'accélération des troubles, des déliaisons – peut aider à appréhender la peur et l'inquiétude qui, partout, grandissent. Car, en même temps que ma chute, je suis témoin comme tout un chacun de ces *États de peur* qui se rigidifient partout en *États de sécurité*. Je vois comment la réponse aux tremblements, à l'effroi, au vacillement passe par un recours à la frontière, à la police, comment la quête d'une identité stable, essentialisée, participe de ce même mouvement de panique face à ce qui déstabilise : réactions aux remises en cause des structures de la parenté, aux instabilités de genre, réactions aux transformations linguistiques et culturelles des nations, réactions religieuses à la multiplicité des croyances. Je mentionne ce contexte que j'ai pu qualifier de « reconstructionniste » – ce désir généralisé de reconstruire des ordres érodés, des catégories périmées – tant il est l'exact négatif de ce que j'essaie d'accueillir. Apprendre le vertige, c'est une manière de résister à ce cycle reconstructionniste. En cernant le vertigineux de la vie, parvenir à inverser ce cycle des réactions. Voilà comment la quête intime – me rétablir – se doubla d'un espoir pour nos vies collectives.

*Comment tenir ?*

Je me suis mis, dans la chute, à habiter ce non-lieu où se déploie, de plus en plus, la vie. Et au lieu de réagir sans cesse à ce qui, dans le *fait humain*, ne cesse de bouleverser nos attaches, au lieu d'en appeler à la reconstruction des foyers détruits, j'ai voulu dessiner les formes d'une autre habitation. Une habitation inquiète. Mais comment tenir ? Quand l'assaut de la technique, du marché, de la guerre contre les attaches sociales, familiales, temporelles, culturelles, s'amplifie, s'aggrave, comment le sujet, sans recourir à la force protectrice de l'État – à ses multiples polices – peut-il *tenir* ? Le savoir du vertige, en ce sens, est un savoir tremblé, répondant à la destruction massive, accélérée, irrépressible, de

nos attaches. Le fait que j'aie cherché les contours de ce savoir en partant de la littérature n'est dû qu'à ma position d'écrivain. Un écrivain qui fit, comme lecteur, l'expérience de la littérature ; l'expérience d'un savoir noué au monde, aux corps, à la vie. Un savoir concret, non conceptuel ; c'est par la littérature, en *lisant*, que j'ai cherché dans mon enfance à encaisser les premiers chocs, les premières déstabilisations, quand il fallut quitter un lieu de vie pour un autre, quitter une langue, suivre les siens, déménager. C'est en *lisant* que j'ai tenté de me rétablir de ces premiers exils, quand je dus suivre le père et la mère et le frère et quitter un monde en forêt, pour aller vers les sinuosités sophistiquées des villes, vers les signes, les codes. Mais, comme nous sommes tous, à la fin, des *lisants*, face à un monde encodé – pris dans la sémiologie intégrale, sédimentée, du moderne – je crois qu'il n'est pas inutile justement de mobiliser nos capacités de lecture pour voir comment nous pouvons tenir, *en lisant autrement*.

### *Cinq*

Je disais plus haut que j'ai dénombré cinq *troubles* pendant ma chute. Je les nomme pour l'heure, je les ausculterai plus tard. Il y a un trouble sur le lieu, sur le temps, sur le vrai, sur le genre, sur la langue. Tels sont les cinq vacillements qui emportent nos appuis – les prises : le lieu, le temps, le vrai, le genre, la langue. C'est là, pourrait-on dire, le pentagone de nos attaches, sur lequel reposent notre subjectivité, notre confiance, qui nous permet de nous projeter comme *sujet*. Sans une relation, quel qu'elle soit, au lieu, nous tombons. Sans une relation au temps, nous tombons. Sans une tension avec le vrai, nous tombons. Sans une compréhension de notre genre ou de ce qui nous place entre les genres, nous manque une polarité, même provisoire, pour qualifier notre subjectivité. Sans une ou plusieurs langues pour nous relier aux choses, aux êtres, nous perdons pied. Or je découvris justement dans les mois de ma chute que ces *cinq troubles* m'emportaient ; et j'en vins donc à me demander ce qui surviendrait si nos collectifs, dans leur ensemble, devaient apprendre, eux aussi, à vivre dans ces troubles. Je partais de là, de ce chiffre cinq, pour cerner comment s'organisait ce *champ vertigineux*. Et j'en vins à considérer mon chemin de vie et, d'abord, ma vie enfantine, pour mieux en entendre l'appel.

*Vers la verticalité, vers l'instable*

Je me revis à quatre pattes, sur le sol, dans un état de pleine adhésion, le centre de gravité bas. Je me représentai les paroles et les sons qui me parvenaient alors comme une nuée rythmique, sonore. Je me figurai que ce que je découvrais alors – les objets et les êtres de mon entourage – ne pouvait encore se ranger dans aucune catégorie. Il y avait autour du nourrisson des couleurs, des formes, des goûts. Les attaches, à ce stade, m'étaient données et je ne cherchais pas à m'en affranchir. Elles passaient par des expériences sensorielles. Mais voilà que je fus appelé à me redresser. Imitant les êtres verticaux qui sont des frères, des sœurs, des pères, des mères, je voulais moi aussi participer à ce monde des hauteurs. Les photos de mon enfance témoignent de ce temps où j'appris à marcher. Mon attaché à la terre devint de ce fait plus fragile, plus funambulesque. À mes mains posées à même le sol, je substituai d'autres liens, notamment ces appuis à distance que m'offraient les yeux, les oreilles. Et cette verticalité, en plus de m'élever, m'éloigna de l'entour. Je fus comme au temps des premiers *sapiens*, plus loin. Quelque chose s'établit en moi, au point que je l'oubliai, que nous nommons « équilibre » : une capacité à tenir dans le vacillement de la marche, à la verticale. J'appris à synchroniser les informations que me donnaient mes pieds, mes oreilles, mes yeux. Je devenais à mon tour un de ces maîtres du déséquilibre : un « humain ». Le saut dans le vide qu'il faut oser pour se lancer dans la marche devint une habitude. Je domptai l'instable et je l'oubliai. Au cours de cette phase d'apprentissage, les pères, mères, frères, sœurs, les murs de nos foyers sont les premiers piliers de la vie verticale. Mais qu'advient-il lorsque ces piliers tombent ? Est-ce que l'on tient debout sans eux ? Tomberais-je aussi, entraîné par les chutes à répétition de mes appuis primordiaux ? Me faudrait-il réapprendre à marcher ? Et à partir de quelles attaches ? J'entrevois que, lors du passage à la verticalité, des prises déjà se substituaient à d'autres. Le jeune enfant ne se relie pas au monde comme le nourrisson. Les attaches se font plus complexes. Cette phase où mes facultés étaient mobilisées pour me jeter dans le vide – et me mettre à marcher – s'accomplissait dans ce que je comprenais être la dynamique d'un oubli. Un oubli par lequel la maîtrise occulte ce qui la mine. Jamais à ce stade de mon développement, je n'éprouvai le vertige ; car ce à quoi j'aspirais – dompter la verticale – m'empêchait de le ressentir. Le vertige est bien tapi dans l'angle mort de nos apprentissages. Il apparaît dans l'angle mort de nos pouvoirs. Ainsi, le fragile de l'attache,

la peur, le vacillement qui me prendraient plus de quarante ans après ma verticalisation furent occultés. Le vertige est toujours ce *réservoir d'attente* pour les jours à venir, quand nous perdons nos capacités, quand les épreuves défont nos attaches, quand nous tombons.

*Dans cette première approche, l'étude du vertige requiert paradoxalement une attention aux liens, à tout ce qui s'oublie dans la projection d'un sujet sur et dans le monde ; dans l'affranchissement de nos corps, dans l'affirmation de nos pouvoirs et l'éloignement qui résulte de nos verticalisations et de nos techniques.*

### *Appuis*

Les huit études qui suivent s'intéressent aux appuis et à la disparition des appuis, aux attaches que le moderne ne cesse de détruire, de déranger, en changeant les conditions de nos liens. Je serai attentif à la façon dont nous parvenons à transformer les attaches primordiales en développant des prises nouvelles et, dans le même mouvement, je chercherai à voir pourquoi, à partir du plus grand éloignement, de l'accélération de la destruction des liens, quand nos prises sont détruites, quand nos milieux, nos écosystèmes, nos sociétés sont attaquées, nous avons besoin d'une *pédagogie du vertige* qui y réponde. Ce que je propose dans cette enquête, c'est une lecture qui voit les appuis sémiotiques et physiques comme un continuum, qui observe leurs conflits et leurs complémentarités à partir de ce registre de l'attache. Dans cet horizon-là, nous ne sommes plus des sujets isolés tendant vers l'autonomie, mais des cristallisations plus ou moins stables, liées aux êtres et aux choses qui nous entourent par diverses techniques et médiations ; nous sommes des cristaux qui, lorsque leurs attaches sont bouleversées – par l'exil, la guerre, la mort de l'un ou l'autre pilier d'une famille, d'une société, d'un réseau d'amitié, par telle ou telle déportation ou la vieillesse – peuvent se défaire ou fondre tels les cristaux de neige. Alors, ce qui a une forme la perd. Ce qui a une structure n'en a plus. Ce qui faisait, croyait-on, une subjectivité se dissout. Ce que nous avons pris pour une stabilité s'effondre et le vertige apparaît. C'est en ces termes – attaches, appuis, prises – que j'ai essayé de comprendre ce mal qui m'a pris pendant tout le temps de ma chute ; et c'est encore en ces termes – la prise, l'attache, le lien – que j'ai observé nos vies collectives dans les troubles du moderne.

*L'entrée dans le mot*

Mais je reviens pour l'heure à ce pouvoir que j'ai acquis après la verticalité. Me voilà donc marchant, maîtrisant la hauteur, la verticalité. Je suis devenu *erectus*, dans l'oubli de la chute qui peut, à tout instant, me retirer mon pouvoir. Pour l'heure, je ne regarde pas vers l'*angle mort*. Je progresse vers la maîtrise et j'accepte que cette maîtrise passe par l'apprentissage de la parole. Je vois autour de moi des mots qui ont un pouvoir. Ils ordonnent, rassurent, consolent... Je veux à mon tour m'appuyer sur ces mots. Ou, du moins, l'enfant que je fus veut entrer dans le foyer du langage, là où les mots *peuvent*. Et c'est en y entrant que s'établissent de nouvelles prises, cette fois-ci sonores – la technicité de la bouche, des lèvres, de la langue – puis linguistiques – la technicité de la lecture des signes. J'apprends à tenir au monde par les mots – les sons que produisent ces mots – puis par les lettres – les signes qui me permettent d'encoder les choses. Et au cours de cet apprentissage se consolide un *sujet*. Les prises de la langue m'assurent et me rassurent, tant que je demeure là, dans ma langue. Comme je ne peux pas percevoir ce qui m'arrivera en perdant mes appuis physiques, je ne peux deviner ce qui surviendra quand l'ensemble de mes appuis de signes se trouveront bouleversés. Et c'est bien des années plus tard, alors que je veux saisir ce qui se dérobe – ce qui tombe en moi et comment ça tombe –, alors que je vois combien l'habitation que j'ai choisie en quittant le pays de ma langue m'a ébranlé, que les « signes » m'apparaissent comme un vaste système d'attaches aussi concrètes et matérielles que les appuis que nous prenons sur la terre en nous y dressant. Dans le pays de l'autre langue où je vis désormais, les sons ne coïncident plus avec les choses, *je tombe par la langue*, par les mots qui autour de moi n'ont plus prise.

Ce fut alors que je compris combien le code est un appui dont dépend notre « tenue » comme *sujet*, au même titre que les prises physiques. Je vis soudain la langue à l'image des objets sur lesquels je m'appuyais enfant pour apprendre à marcher. La vie sans la langue maîtrisée, connue, détruisait mon système d'attaches, si bien que mes appuis violemment bouleversés par la perte se déroberent. Le vertige rejaillit alors de l'angle mort où l'enfant l'avait relégué. Ne dit-on pas « tenir bon » ? Et aussi « tenir à quelqu'un », « tenir à quelque chose » ? Et ce *tenir*, n'est-ce pas la trace, dans le langage, que notre vie dépend de tel ou

tel mot, telle ou telle personne, telle ou telle chose, telle ou telle mémoire ? Le vertige me portait à considérer le vaste système d'appuis secondaires dont dépend la vie humaine : un enchevêtrement de codes qui nous rappelle, à l'heure de leurs effondrements, que la modernité, parce qu'elle coïncide avec ces expériences encodées, doit être repensée, non en termes d'affranchissements, mais en termes d'attaches.

### *Lecture*

La lecture est une technique d'appui, une manière de s'attacher au monde par le langage. Et le terme employé ici, « langage », retrouve sa physicalité. La sonorité du mot, puis le signe de la lettre finissent par tisser des liens de langue qui nous permettent de tenir. C'est cette attache textuelle, alphabétique – ou idéogrammatique si nous sommes nés en Chine – qui s'ajoute à nos attaches sensorielles. Où sommes-nous quand nous lisons ? Cet univers de signes nous fait-il oublier l'univers des choses ? En devenant *lisant*, me suis-je éloigné du monde ? Ne me suis-je pas séparé d'un certain rapport palpable au vivant ? En *entrant dans la langue*, j'acquiers un pouvoir, mais dans l'angle mort de ce pouvoir, quels oublis s'accumulent ? Je me représente un *lisant* comme celui qui n'est plus *dans* le monde. Il y est, mais à distance, dans un univers secondaire, encodé. Et je comprends, ce faisant, les conflits qui grandissent au fil de l'âge entre les systèmes d'attaches : conflits de loyauté, de trahison, entre plusieurs modalités de liens ; en devenant *lisant*, et un *entrant* dans la langue, voilà que j'apprends à traduire les silences, les bruits et les formes du monde. Je dois pouvoir les encoder dans une certaine langue. Mais comment puis-je être fidèle à ces silences, à ces bruits, à ces formes, si je les oublie dans la langue ? Comment puis-je être relié aux forêts où j'allais jouer dans mon enfance si je les réencode dans un livre ? Et le signe n'est-il pas le rappel encodé aux mondes que l'on a perdus ?

Après la verticalité où le sol – la terre – est mis à distance, ce fut donc au tour des objets, des êtres, de se voiler, de se retirer derrière le rideau des signes. Nous devenons des *lisants* et c'est en tant que *lisants* que nous nous éloignons. La présence du signe remplace la présence des choses. Les mots deviennent « prises » – qui valent pour ce qu'ils désignent – et qui nous permettent de nous tenir à distance, une distance appuyée, reliée. Cette

entrée dans le foyer de la lettre induit un degré supplémentaire de séparation en même temps qu'un mode autre de liaison. Il n'y a pas de nouvelles attaches dont nous n'acquérons la maîtrise qui n'en conduisent d'anciennes à dépérir, ou du moins, à perdre en intensité. Cela apparaît si nous considérons l'histoire de la technique. Une technologie nouvelle n'efface jamais entièrement les liens créés par les anciennes, si bien que les conflits d'encodage augmentent : *comment me lier au monde si les liens sont sans cesse modifiés ?* Et ce processus se poursuit, techniquement, au-delà du langage. Du jour où nous avons pu produire des images, des sons – enregistrer l'image et le son et les rediffuser –, c'est tout un écosystème médié qui est devenu le lieu de nos appuis. Depuis l'adhésion primitive du corps où nous sommes immergés et reliés sensoriellement, nous ajoutons une strate après l'autre, des techniques d'encodage qui sont chaque fois des nouvelles formes de liens ; et ces liens – qui opèrent des traductions entre les codes et les choses – composent une nuée d'attaches qui peuvent se désynchroniser, qui souvent se désynchronisent. C'est dans cette brèche, entre les multiples formes d'encodage, entre les codes et le monde, que le vertige grandit.

### *Destruction*

À partir de cette position d'équilibriste – entre de multiples formes d'attaches – voyons ce qu'il arrive quand le *vertige* survient. Que se passe-t-il quand les attaches sont détruites ? Mettons que les prises de l'équilibriste soient bouleversées, que les piliers tombent, que le père, la mère ou le frère meurent, que la langue soit remplacée ou détruite. Jetons sur nos attaches les ombres de la guerre. L'expérience du XX<sup>e</sup> siècle et des premières années du XXI<sup>e</sup> siècle l'a prouvé : ces ombres forment l'horizon commun de la déliaison : un commun de vacillement, l'état permanent d'exception – l'état stationnaire d'urgence –, qui tend à être, malgré tous les efforts pour extirper l'incertitude de la vie, le seul véritable état stable... une stabilité des régimes de destruction par quoi nous sommes désattachés.

*Le vertige, à cet égard, peut se comprendre comme ce déséquilibre que le fait humain, par le pouvoir, par la transformation de la technique, par l'encodage général du vivant ou par la guerre, introduit ; c'est ce déséquilibre en voie d'aggravation qui définit le champ vertigineux.*

Je reviens alors à ce premier pouvoir qu'est la marche, comme l'entrée en scène de cette *vie déséquilibrée* ; et je lui ajoute la technicité de la parole, de la langue, de l'écriture et de la lecture qui introduisent un élément d'instabilité supplémentaire : un appui sonore et sémiotique *via* des sons et des signes qui désignent des choses et des êtres, et qui se révèle, par la pluralité des langues, une attache arbitraire, pouvant toujours être autre. *Sapiens* à la verticale, parlant, est une espèce qui introduit le déséquilibre – un animal vertigineux – au sens où il apparaît, il s'invente, en créant des formes de liaisons et d'attaches secondaires, métasensorielles – par des codes –, et en oubliant ainsi les attaches primordiales. Il casse des liens donnés en en créant d'autres. Il encode de telle façon qu'il finit par être attaché à ces signes plus qu'au reste des vivants. Et ce que l'on nomme aujourd'hui *capitalocène*, ce que nous dénonçons de mille manières comme les « déséquilibres écologiques », cet âge où la machine industrielle, marchande, financière qu'est devenu le capitalisme est vue comme la cause principale du changement climatique, n'est que la suite de cette histoire de l'encodage. *Sapiens* est un accélérateur de déséquilibres, si bien que la correction ou la réparation de ses destructions ne peut se faire que par l'invention d'autres déséquilibres. C'est là le savoir tragique qui traverse ces études vertigineuses. On peut être attentif aux attaches animales, végétales, on peut chercher à défendre certaines prises – une écologie durable – et promouvoir certaines ruptures – le droit de s'affranchir de son milieu, de son genre –, le *fait humain* reste indissociablement lié aux ruines occasionnées par nos codes qui affranchissent. Il est vain, en ce sens, de distinguer entre de bonnes destructions – *la liberté, les droits* – et de mauvaises – *la destruction de la nature* – car toutes sont liées, entrelacées dans cette histoire du vertige.

### *Études*

L'instabilité, l'impermanence, l'inconstance, la migrance, tous ces termes désignent, à leur manière, un processus de fragilisation des liens. Par l'attention à ce qui survient dans la *chute* quand ce à quoi nous tenons est ébranlé, ces études sur le vertige s'intéressent donc aux liens et aux déliaisons, ou, plus exactement, à la façon dont nos entrelacs humains et non humains – nos appuis – sont ébranlés par les pouvoirs d'encodage de la vie humaine. Ces études observent ce que le pouvoir du code – ici, alphabétique – nous fait. Elles mettent en lumière ce qui est ignoré dans l'histoire de nos maîtrises. Étudier le vertige,

c'est porter le regard sur ce qui nous lie, nous relie, nous délie. C'est renverser la longue histoire de la *délivrance* comme bien – de la liberté comme le seul souhaitable de l'histoire humaine – au profit d'une histoire de l'attache, de l'attachement, de la *livrance* – ce à quoi nous sommes *livrés*. C'est se réengager dans le monde oublié de nos attaches, être attentif aux conflits d'appuis, à ce qui fait de nous, non des sujets séparés, mais reliés. Étudier le vertige, c'est observer comment les différents systèmes de liaisons s'agencent et comment ils se troublent. C'est s'attarder non sur ce qui s'élève, mais sur ce qui chute. C'est vouloir enseigner aux enfants à venir l'art des accroches, des suspensions, des reprises.

Grâce à ces études, j'ai cru réussir à diagnostiquer l'effondrement que j'ai traversé, quand l'existence m'apparut telle qu'elle est lorsque les prises lâchent : un fond sans fond, une cristallisation arbitraire de liens. J'ai exposé ces causes en énumérant la façon dont mes appuis se sont défaits : a. la perte du foyer familial, b. la perte du foyer linguistique, c. la perte des attaches temporelles, d. le flottement de la subjectivité et du genre. Après la mort du frère – celui qui me reliait au monde –, après celle de la mère et du père – deux piliers de peurs et d'angoisses avec lesquels j'ai cheminé –, après avoir quitté le pays de ma langue, j'ai saisi ce qui sépare le déséquilibre heureux du moderne – la vitesse, l'ivresse, l'énergie – et l'effroi désattaché de ceux qui vivent dans la ruine de ce moderne ; et je me compte parmi eux. Je pense à celles et ceux qui ont eu à fuir ; celles et ceux qui ont connu l'exil, dû changer de langue, qui ont été marqués des empreintes de la guerre. Celles et ceux qui ont connu les bombardements, qui ont vu leur famille périr ou qui ont subi les multiples misères économiques qui poussent à rompre avec une forme de vie. Toutes ces expériences dessinent une *convergence vertigineuse* : celle d'une vie soumise au vacillement, où les attaches données, les liens, les appuis sont incessamment détruits. Si bien que la tâche que je m'assigne, c'est ça : comprendre ce qui se passe quand les corps tombent. Et c'est ici que la question littéraire – comment le texte nous relie quand tout tombe ? – se noue à une question politique : comment se relever à partir des ruines ?

### *Coupsures*

Le moderne, défini sommairement comme la somme de nos affranchissements, de nos innovations techniques, médiatiques, multiplie les coupures d'anciennes attaches au profit

d'attaches nouvelles. Nous retrouvons ici les conditions d'une vie désattachée : quand ces coupures produites par les pouvoirs humains détruisent les appuis, les supports du vivant, et désynchronisent nos modes de vie. Le vertige découle de ces désynchronisations, de ces destructions. En l'étudiant, ce que l'on se demande, c'est : à quoi tenir, à quoi nous retenir, quand les appuis du lieu, du temps, du vrai, du genre, de la langue se dérobent ? Sur quelle scène danser si le sol n'est plus ? Comment nos subjectivités sont-elles ébranlées ? Je ne reprendrai pas ici l'histoire de cet ébranlement, celui-ci ayant été longuement consigné au fil de nos temps modernes. Ce qui importe pour appréhender le vertige tient plutôt à la façon dont ces coupures détruisent et produisent des liens. La question ici n'est plus : alors, ce moderne, est-ce bien, est-ce mal ? *Il est*, voilà qui suffit. *Il est* ce qui s'avance, ce qui avance, ce qui transforme, ce qui modifie, ce qui accroît les pouvoirs, ce qui multiplie les codes, ce qui coupe et relie autrement dans un seul mouvement. Le moderne *est* ce qui découle de nos *faits de pouvoir*, de nos vies de *sapiens*, de nos emprises sur le vivant – par la lettre notamment, nos ordres écrits, nos histoires, nos fictions ; et ce pouvoir des modernes induit un déséquilibre auquel on ne cherche pas ici à mettre fin. Mes études vertigineuses ne promettent aucune reconstruction, aucune providentielle réparation, aucune réorientation du pouvoir. Elles s'occupent de saisir ce qui est partageable dans les multiples expériences de la déliaison et ce qui permet de tenir *subjectivement* – en termes d'appuis, d'attaches – quand ça tremble. En ce sens, elles sont un savoir pour les vivants sans pouvoir, un savoir dans la tempête.

### *Troubles*

a. Par « trouble sur le lieu », j'entends la façon dont le lieu connu se défigure, se dépayse, de façon imperceptible parfois, au point que l'exil devient une catégorie sédentaire, une sédentarité où ce sont les apparences de nos lieux qui nous exilent. Dans un sens positif, je parlerai d'un *lieu métamorphique*. Dans un sens négatif, d'un *lieu défiguré*. Les modalités et les rythmes de cette métamorphose, de cette défiguration ne sont pas notre objet. Je note seulement que cette instabilité du lieu est à la croisée de mille « histoires », que l'on pense à l'effet de la Traite, des colonisations, aux défigurations écologiques, aux transformations urbaines. b. Par « trouble sur le temps », j'entends la façon dont les séquences passé-présent-futur s'emmêlent du fait des techniques et des états

d'envoûtement du présent par les passés – inertie des mémoires, hantises, présence fantomatique de l'histoire – et par les futurs – industrie de la prévision, hypothèses à venir, calcul des risques... Si ces entrelacs des temps s'observent à chaque époque, le nombre de *scripts temporels*, lui, ne cesse de croître au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Il y a désormais plus de projections – plus de calculs, plus de modélisations – et plus de récits du passé. S'ajoutent à cela les désynchronisations entre les temps rapportés de l'événement – l'actualité – et le temps quotidien, répétitif de nos tâches. Cette hachure est ce par quoi le trouble temporel s'intensifie. c. J'en viens au « trouble sur le vrai » qui, toujours en termes d'érosion des appuis, dit la façon dont un système de vérification – pour établir le vrai – tend à fléchir devant la croyance. Les conditions du vrai sont bouleversées par le flot des récits – les fictions – et débordées par des croyances, des préférences subjectives. Ce que l'on tenait pour un solide système de preuves – *la preuve*, ce par quoi se noue le récit du vrai – se met à son tour à trembler. d. Par « trouble sur le genre », je me réfère à ce qui marque l'extension d'une emprise du jeu et de la performance : ce qui emporte, par ce jeu et par cette performance, le stable des catégories, la fixité des frontières. Cela peut valoir pour une identité sexuelle – le jeu entre le corps donné et la projection performative de ce corps dans un autre genre – ou pour un genre littéraire – les zones grises entre le récit, la fiction, le documentaire. En termes d'appuis, le trouble sur le genre nous met à l'école du vertige en nous renvoyant à une impossible définition : qui est là ? Qu'est-ce qui est là ? Un témoignage ou une fiction ? Une peinture, une sculpture ? Un homme, une femme, etc. e. Enfin, le « trouble sur la langue » s'amplifie à la faveur des enchevêtrements entre des espaces qui ainsi perdent leur cohérence linguistique. Que ce soit sous l'emprise de la guerre ou du marché – qui charrie sa violence –, c'est l'appui sonore et sémiotique qui est lui aussi bouleversé. Ainsi, l'histoire de notre *Bildung* – notre formation – se noue à celle de notre *Bindung* – notre attachement. Et finalement, ces cinq formes du vacillement – le trouble sur le lieu, le temps, le vrai, le genre, la langue –, en portant la marque de diverses coupures modernes, s'opposent à ce que nous reconstruisions nos foyers primordiaux à l'identique. Ils exigent au contraire que nous apprenions à changer d'appuis, à modifier nos attaches. Voilà donc ce que cherche celui qui étudie le *vertige* : des ressources nouvelles pour reprendre pied quand tout tremble.

### *Expérience*

Pour comprendre ce devenir vertigineux de la vie – la vie inquiète, déplacée, déstabilisée, déséquilibrée – la littérature m’a servi de champ d’expériences et de laboratoire. Aurais-je été médecin, je suppose que j’aurais étudié la façon dont le système physiologique cherche à rétablir des équilibres. J’aurais alors étudié l’*homéostasie* ou me serais concentré sur les fonctions de l’oreille interne – ce que l’on appelle le « rocher », et le « rocher », n’est-ce pas justement ce sur quoi nous prenons appui ? – pour voir comment elle contribue à ce que nous trouvons l’équilibre. Et si j’avais été danseur, chorégraphe, ou professeur de Pilates, peut-être aurais-je renoncé à écrire pour m’attacher aux manières dont le corps consolide ses appuis et répond aux chocs multiples de la déliaison. Et si j’avais été un montagnard, comme d’autres membres de ma famille, et notamment mon frère, aurais-je plutôt relaté des récits d’ascension ; ce qu’il arrive en hauteur, quand l’air vient à manquer ? Mais celui qui a pour habitation la langue – l’écriture –, celui qui a appris à se tenir en *lisant*, a recours, s’il a le malheur de perdre ses attaches, aux prises qui furent pour lui familières, qui dessinèrent pour lui sa première habitation. C’est ainsi que je m’explique être reparti de là pour répondre à la chute : les livres. Comment des textes qui ont été pour moi les jalons d’une histoire de la lecture à l’époque où je tissais mes liens, comment ces lectures me permettent-elles de répondre à la chute ? Comment, par cette histoire de la lecture, puis-je retrouver une prise sur le monde ? Et comment la littérature peut-elle m’instruire de ce qu’elle sait du vertigineux de la langue, des rapports que la langue noue avec l’entour ? En cela, tout ce travail ne peut pas être lu comme le fruit d’un savoir *sur* la littérature ; c’est, jusque dans ces moindres détails, la quête d’un savoir *depuis* ce que le temps a nommé littérature et qui fut pour moi, avant tout, *une histoire d’histoires*.

### *Paradoxe*

Il est apparu, au fil de ces études, que le vertige est une espèce de Janus. Selon le terme que me suggérait un ami philosophe, c’est un « énantiosème » : un signe qui peut dire une chose et son contraire. Si j’ai abordé ma recherche par le plus noir, le plus obscur – que nous arrive-t-il quand nous tombons et pourquoi le présent et l’avenir se présentent-ils sous le signe d’un vertige *dans* la destruction, un vertige tragique –, je dois reconnaître qu’il en existe

des expériences heureuses. Ne parle-t-on pas du « vertige de l'amour » ? N'y a-t-il pas des vertiges de l'ivresse, de la fête, de la communion ? Et le vertige des derviches que j'ai vus tourner à Istanbul en quête d'une expérience mystique, n'est-ce pas aussi une des formes que peut prendre cette sensation ? C'est là un des traits les plus intrigants de cet objet fuyant. Le vertige déjoue la loi de non-contradiction. Il a cette plasticité par laquelle il peut désigner des états de très grande communion et de très grande séparation, une intensité de joie et de tristesse. Est-ce pour ça qu'il se prête à une étude *depuis* la littérature, parce que la littérature sait mieux dire l'ambivalence des signes, de la langue, des mots ? Comment est-il possible que ce terme, « vertige », puisse accueillir des réalités si opposées ? Une ivresse de liens – la communion – et une carence d'attaches – la séparation ? Dans les échanges que j'ai pu avoir au moment où je présentais un cycle de conférences sur le vertige<sup>1</sup>, j'ai très brièvement aperçu le chemin de ce mot au fil du temps. Apparu d'abord dans le vocabulaire médical pour décrire un symptôme de perte d'équilibre, il a pris pour la première fois une connotation positive à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Suivant les mots d'ordre de la modernité d'alors – le dérèglement des sens par la drogue, l'ivresse, ou encore la vitesse –, le vertige est devenu un *must* de la vie artiste ; et, dans cette nouvelle perspective, une sensation désirable. Cependant, plutôt que d'historiciser son usage – ce qui révélerait la transformation du vertige désiré par les modernes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en un vertige noir, effondré au début du XXI<sup>e</sup> siècle de la perte des appuis dans l'anthropocène –, j'ai eu plutôt le souci, dans les études qui vont suivre, d'embrasser ces deux réalités opposées ensemble. Comment ce sentiment vertigineux peut-il être *à la fois* ivresse joyeuse et chute obscure ; d'un côté, « communion avec le tout » et, de l'autre, « séparation d'avec le monde » ? Comment peut-il être associé à un état de puissance, de maîtrise du *Je* – un *Je* faisant corps avec la vitesse – et, dans le même temps, marquer l'effondrement de cette maîtrise ?

C'est en cherchant une réponse à ce paradoxe que je suis entré dans ce *champ vertigineux*. De la plus grande communion à la plus grande séparation, j'ai pu voir que ce spectre de possibles a en partage l'évanouissement du sujet. Que cet évanouissement soit heureux, et c'est alors une perméabilité plus grande, une liaison plus intense avec le monde, ou

---

<sup>1</sup> Je fais ici référence au cycle de conférences conduit entre 2016 et 2018 à la Maison de la Poésie de Paris sous le titre « Histoire du vertige ».

malheureux, et c'est alors une destruction des liens, des attaches, qui fait que le sujet se décompose. Ainsi, du vertige recherché des modernes à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au vertige de la chute, du tremblement, de la désynchronisation du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Il s'agit toujours de la même chose : la perméabilité d'un sujet qui se fond à ce qui est hors de lui soit par une intensité d'attaches – en se liant au monde, notamment par l'extase mystique – soit par une destruction des attaches. On peut se représenter ces deux expériences de la perte de soi, de l'extase – la sortie de soi – en pensant au sentiment océanique – une immersion dans le cosmos, la nuit, en contemplant les étoiles, instant de communion au cours duquel on se sent entièrement présent – ou à l'exil – lorsque, expulsé hors des liens d'une vie antérieure, on se retrouve sans repère, dans une autre langue, un nouveau pays, en quête de prises qui se dérobent, orphelin de foyer, hanté par la mémoire de celles et ceux qu'on a laissés. Dans l'une et l'autre de ces expériences, les frontières du sujet s'effacent. Joyeusement dans le premier cas. Douloureusement dans le second. C'est cette ambivalence qui est au cœur de l'indécidable de nos temps vertigineux. Nous entrevoyons des métamorphoses qui portent des espoirs : des formes de vie nouvellement reliées entre le monde humain et non humain, des communs repensés, et cela nous procure, parfois, des forces ; mais dans le même temps, nos vies font face à une catastrophe, une ruine, où tout ce à quoi nous tenons nous échappe, noircissant l'horizon du temps.

### *Mystique du lien ou de la condamnation*

La multiplication et la production de liens nouveaux, entre biologie et informatique, entre langages humains et non humains, entre le marché et la vie, préparent-elles une forme de « relation », un avenir où les multiples sujets – sujets humains, animaux, végétaux – se relieront après la longue histoire de la coupure, de la destruction ? Il s'agirait dans ce cas de ce que j'ai nommé dans l'étude sur *Moby Dick*, un *horizon indien*, quand, au bout de l'histoire des découpes, des séparations, des hiérarchisations modernes entre les sujets, une politique et une économie des liens permettraient de recoller les mondes ensemble. Cette vision – cette croyance – en un salut qui passe par des liaisons, une connexion durable, est observable dans les milieux scientifiques et technologiques, notamment les optimismes de la Silicon Valley. Au contraire, dans cette mystique de la liaison, y a-t-il un tragique indépassable par lequel les déséquilibres propres au *fait humain* s'accélèrent et la

destruction des attaches l'emporte, menant à une ruine des prises nécessaires à la vie ? Nous serions alors condamnés aux « scénarios de l'apocalypse » qui ont fini par former ensemble une mystique de la condamnation, une croyance sans issue au désastre. Face à ces deux croyances reliées que sont *le temps messianique* et *le temps apocalyptique*, ce que permet d'observer le champ vertigineux, c'est justement l'ensemble que forment les deux perspectives réunies : celle de la plus grande communion *et* celle de la plus grande séparation, en voyant comment elles sont solidaires l'une de l'autre. Étudier le vertige nous aide à saisir pourquoi, au même moment, se déploient des scripts de la catastrophe et des scripts du salut, tout en nous conduisant à porter notre attention sur la seule question qui devrait nous occuper : *À quoi tenons-nous ?* Et si ce à quoi nous tenons est détruit, à quoi pouvons-nous nous retenir ? Qu'est-ce qui, dans les modes de gouvernement, dans les sciences, dans les arts, nous permet de nous rétablir ?

### *Parcours*

Alors que je chutais – en notant comment ma chute pouvait être reliée à des phénomènes plus vastes de déliaison et de reliaison – j'ai donc repris des lectures. J'ai cherché dans ma bibliothèque ce qui m'aiderait à cerner notre *état vertigineux*. Comment, certains livres, en se rappelant à moi, certaines histoires, certaines formes, pouvaient être des étapes de mon enquête ? Quelles attaches se rappelaient à moi, en relisant, et comment ces attaches fictionnelles, narratives, pouvaient m'aider à définir un vertige habitable ? Contrairement à d'autres travaux de recherche qui constituent patiemment un corpus d'œuvres, j'ai suivi le pli de mes souvenirs. Je n'ai pas cherché l'exhaustivité d'un corpus du vertige, mais plutôt des cas d'étude, afin de cheminer avec des livres qui m'ont aidé au fil du temps. Et c'est en cheminant, au fil de mes souvenirs, que j'ai compris combien je tentais, d'une certaine façon, de retisser les liens détruits d'une bibliothèque. N'est-ce pas la fonction des bibliothèques, offrir des connexions entre des textes qui permettent qu'un certain état du savoir se consolide ? Et qu'advient-il quand le système d'appuis qu'elles offrent est ruiné ? Qu'arrive-t-il quand la bibliothèque brûle ? Comment, à l'issue du XX<sup>e</sup> siècle – ce siècle dont l'expérience tient tout entière dans les destructions massives de liens –, devons-nous revivre *à partir* d'appuis disparus ? Pouvons-nous le faire dans les mêmes termes ou faut-il penser des formes inédites de *réattachement* ? Je mentionne cet événement qu'est toujours

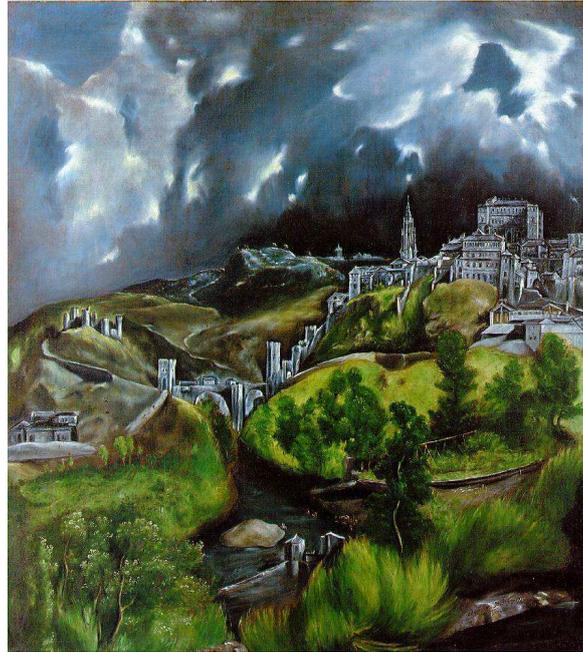
la ruine d'une bibliothèque, car je crois qu'il n'est jamais distinct de ce qui nous arrive quand nos premières sources d'appui sont détruites. Et pour ma part, il y en eut, de ces occasions où les livres furent éparpillés. Qu'ai-je gardé de ces « liens » – des livres – de ma mère après sa mort ? Qu'ai-je conservé de la bibliothèque de mon père ? Que faire des liens au frère, des références qui nous ont constitués comme « frères » ?

Ces huit études sur le vertige sont donc marquées du sceau de l'impossible retour. Les œuvres qui m'ont servi à reprendre pied sont d'abord des souvenirs, des foyers familiaux, des jalons d'une histoire subjective de la lecture. Mais, comme j'y reviens après la ruine de plusieurs attaches, je vois que j'y cherche autre chose que le confort du passé. Je ne les rouvre que pour y découvrir ce qui peut m'aider à vivre, non pas *selon le passé*, mais pour l'avenir. En quoi peuvent-elles m'aider à penser, à panser ce vertige ? Qu'y a-t-il en elles qui permet de reconstruire une maison, aussi suspendue fût-elle ? Telle est la façon dont je m'y suis replongé, en sachant qu'il n'y a pas, au-devant, le salut d'une resynchronisation, mais peut-être une existence encore envisageable, après. C'est en ce sens que cette quête vertigineuse – tenir bon – peut aussi être lue comme une lutte pour et contre la nostalgie. Pour : ce sont les retrouvailles avec une bibliothèque de liens que je croyais disparus. Contre : c'est la conscience que ma position dans les temps, entre les langues, entre les morts et les vivants, entre les pays, a irrémédiablement changé et ne peut être reconstruite dans les termes anciens. Je suppose que, dans certains cas, on dit tout simplement : *faire son deuil*. Et que *faire son deuil* peut à bien des égards se lire ainsi, comme le temps qu'il faut au corps pour modifier ses prises à partir d'une situation nouvelle où des liens sont manquants. Dans mon cas, il y eut sans doute trop de deuils, trop de destructions d'attaches pour que je parvienne à me rétablir sans travail. Et comme Pénélope détisse et retisse, ou comme Spiderman répond à la mort du père en développant cette étonnante capacité arachnéenne, j'eus donc à retisser ma toile. Et je dirais, pour aller droit au but que ce sont les coordonnées de cette toile que j'ai voulu établir.

## ÉTUDE N° 1

### SUR LA PLACE DE TOLÈDE

*Cervantes et le vertige de la fiction*



Parmi les lectures que j'ai reprises pour comprendre de quoi est tissé ce vertige, la première à s'être imposée est liée dans ma mémoire à une peinture du Greco qui nous est parvenue sous le titre : *Vue de Tolède*. Le souvenir de cette peinture est au cœur de mon enquête, là où je reviens sans cesse pour essayer de cerner ce qui peut m'aider à tenir dans l'économie générale des fictions où nous vivons. Quel principe, quel type d'habitation, quel *Je* prennent forme dans l'entrelacs dense des intrigues, des narrations où le réel s'évanouit ? Sur quelles parois s'appuyer ? La peinture du Greco, *Vue de Tolède*, est contemporaine de la publication en Espagne du roman de Cervantes, *Don Quichotte* ; et ce qu'elle donne à voir est une image de ce qui, dans le roman, en constitue l'épicentre vertigineux. Ce mot « épicentre », je le choisis pour signifier que ce qui s'accomplit là, au chapitre IX, s'apparente à un tremblement de terre inaugural ; un événement qui initie et

inquiète, déclenche et enclenche. Un moment textuel où le sol se dérobe. Sur la toile du Greco, des nuages sombres menacent tandis que la muraille cisèle l'horizon. De l'autre côté du vallon où coule la rivière, la ville semble se réfugier. *Vue de Tolède* est liée dans ma mémoire, indissolublement, à ce moment du chapitre IX où la source, l'origine, la croyance dans l'autorité – le fait que nous puissions croire que Cervantes est l'auteur du livre que nous avons entre les mains – nous sont retirées : elles se dissolvent à cet endroit en nous laissant, d'une certaine manière, orphelins du « père », sans autre appui que la ruse du narrateur qu'il nous faut apprendre à croire. À partir de là, les aventures du *Quichotte* deviennent une école du vertige : une école qui éclaire sur les conditions d'un monde où ce que nous prenons pour des vérités certaines, consistantes, stables, se dérobe. Voilà ce qui signe le tremblement inaugural. Tolède, où s'origine le récit du *Quichotte*, est une source qui lance une généalogie vertigineuse. Et ce que je fis alors, en lisant ? Je disposai sur ma table la reproduction de la peinture du Greco et me replongeai dans un passage précis du chapitre IX que je me mis en tête d'éclairer.

J'étais un jour dans la rue des Merciers, à Tolède – raconte Cervantes à la première personne –, quand arriva un jeune garçon qui venait vendre de vieux cahiers à un marchand de soie. Comme j'aime beaucoup lire, même les bouts de papier que je trouve dans la rue, je me laissai aller à mon penchant et pris un des cahiers que le garçon s'appropriait à vendre. Voyant qu'il était écrit en caractères arabes – que j'étais capable de reconnaître, mais non de déchiffrer –, je me mis aussitôt en quête d'un morisque parlant notre langue, qui pût les lire pour moi. Je trouvai sans peine mon interprète – si j'en avais cherché un pour une autre langue plus ancienne et plus sainte, je l'aurais trouvé tout aussi facilement<sup>2</sup>. J'expliquai donc ce que je voulais au premier que le hasard plaça sur mon chemin et lui remis le livre ; il l'ouvrit vers le milieu et à peine avait-il lu quelques lignes qu'il éclata de rire.

---

<sup>2</sup> Ici, « la langue plus ancienne et plus sainte » renvoie à l'hébreu. Cela a son importance pour la suite de cette étude, qui se déploie notamment autour des deux langues effacées de l'espace public espagnol à cette époque.

Je lui demandai de quoi il riait ; il me répondit que c'était d'une note écrite en marge.

— Voici ce qui est écrit, dit-il sans cesser de rire : « Il paraît que cette Dulcinée du Toboso, dont il est si souvent question dans notre histoire, n'avait pas sa pareille dans toute la Manche pour saler le cochon. »

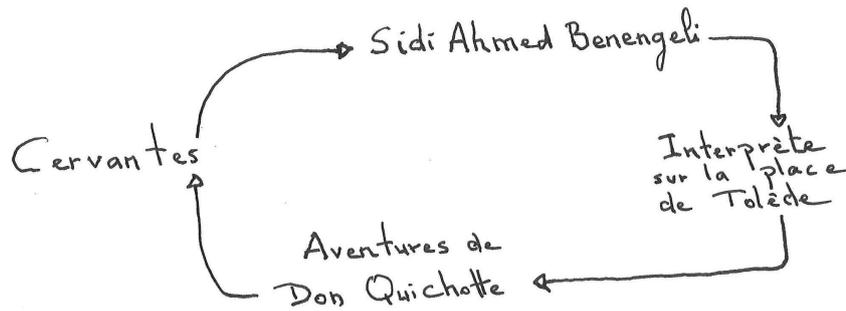
Au nom de Dulcinée du Toboso, je restai frappé de stupeur et je soupçonnai aussitôt que ces cahiers contenaient l'histoire de don Quichotte. Je le pressai donc de lire à partir du début, et le morisque, traduisant aussitôt de l'arabe en castillan, me donna le titre : *Histoire de don Quichotte de la Manche, écrite par Sidi Ahmed Benengeli, historien arabe*<sup>3</sup>.

### *Qui engendre qui ?*

À travers ce court passage, j'eus tôt fait de me figurer une « boucle vertigineuse » – en anglais, j'aurais écrit *a vertiginous loop* – en réalisant un dessin dans lequel j'intégrais les éléments recueillis non seulement dans ce court passage, mais aussi dans ce que je savais du reste du roman. Dans *Don Quichotte*, *qui engendre qui ?* Telle est la question qui sous-tendait mon dessin. Je supposais qu'en tentant d'y répondre, en donnant à cette question une forme matérielle, je pourrais tirer quelques conclusions. Je commençai donc à dessiner cette « boucle vertigineuse » pour prendre aussitôt conscience qu'un seul dessin ne suffisait pas. Il m'en faudrait trois pour rendre compte plus complètement des divers régimes de croyance et des diverses configurations que le livre invite à adopter.

---

<sup>3</sup> Miguel de Cervantes, *L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche*, trad. fr. Aline Schulman, Paris, Éditions du Seuil, 1997 ; rééd., coll. « Points », 2001, t. I, p. 114-115.



Le premier croquis était le plus raisonnable. Je partais de l'idée simple qu'il existe un critère encore valable au début du XXI<sup>e</sup> siècle pour distinguer le réel de la fiction – ou une créature textuelle d'une créature réelle. Il me suffisait pour ça de recueillir, d'une part, des preuves de vie pour Cervantes, notamment celles qui attestent qu'il est parti se battre aux côtés des armées du pape et qu'il a participé à la célèbre bataille de Lépante, et, d'autre part, des preuves de non-vie pour m'assurer de la non-existence de Sidi Ahmed Benengeli, cet « historien arabe » dont il nous est dit, au chapitre IX, qu'il est le véritable auteur du livre ; la fiction se détachant ainsi de la réalité de part et d'autre d'un critère qui demeure valable non seulement pour étudier le *Quichotte*, mais pour distinguer, en général, les vies fictionnelles des vies réelles : la mort. Que ce soit pour dissocier un joueur de jeux vidéo d'un tueur en série, ou l'auteur réel du livre – Cervantes – de son auteur présumé – Benengeli –, la *mort fonctionnait*.

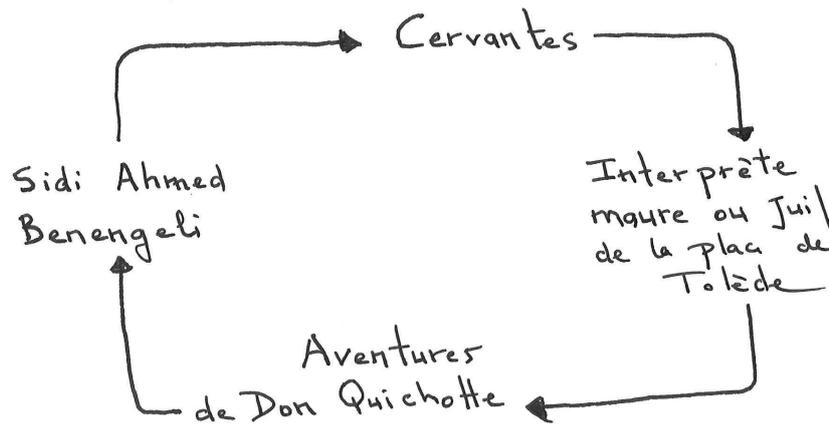
Dans ce premier croquis, l'auteur – Cervantes – gardait son autorité – la « paternité » du livre ; curieux usage que ce mot-là, paternité, à cet endroit-là, pour *signer*. Était-ce que tout ce qui introduit le trouble sur l'origine a à voir avec une certaine chute, une mort du père, une dissolution ? Je me fis en tout cas la réflexion que ce devait être pour cette raison que j'avais inscrit son nom à gauche. Il restait – dans ce croquis – comme le Verbe, au commencement, quand Benengeli ou l'interprète des « cahiers » ou le personnage de don Quichotte étaient relégués dans le vaste monde de la fiction. Je notai aussi que mon dessin était, à sa façon, raisonnable et philologique. Car une telle perspective était vouée à se dresser, en quelque sorte, *contre* la fiction, pour en déceler les pièges au lieu d'en accueillir la croyance. Dans un tel dessin, je me tenais, comme lecteur, à la lisière de la foi, et si

d'aventure mon métier me portait à faire la critique d'un texte, je n'avais par ce dessin pas d'autre choix que de plonger philologiquement dans le livre pour démêler le vrai du faux, le présumé de l'établi, le prouvé de l'affirmé. Je restais, ici, en huissier du réel ou comme son juge instructeur. Au lieu de m'en remettre au jeu, à la foi fictionnelle – qui m'auraient porté à croire en Benengeli, en la réalité de cet historien –, j'y étais rétif ; et mon travail de lecteur me condamnait à ramer à rebours du flux des fictions. Je concevais toutefois que, dans les termes d'une étude sur le vertige – ce grand tremblement où il nous faut apprendre à vivre –, cette approche avait quelque mérite : en situation de naufrage, de chute, de perte, situation qui m'aurait conduit à douter jusqu'à l'extrême de la réalité de mon existence, je disposais d'un outil pour trancher. Je pouvais littéralement *m'appuyer sur la mort*. Cervantes était mort. Benengeli, lui, n'avait laissé aucune trace d'un véritable décès. Donc, je pouvais me sortir de l'état vertigineux en repartant d'elle, du critère de distinction que la mort offrait.

### *Croire en Benengeli*

Ce premier croquis accompli, je ressentis toutefois très vite la nécessité d'en produire un deuxième, afin d'accueillir ce qui en moi *voulait croire, voulait trembler*. Ce fut sur ce dessin-là que je remarquais ce qui n'était jusque-là qu'un désir plus ou moins conscient : cette pulsion qui me poussait à croire en Sidi Ahmed Benengeli. Quelque chose en moi désirait accueillir l'existence de l'historien arabe qui faisait son apparition au chapitre IX et dont Cervantes affirmait qu'il était, quoi qu'on en dise, l'auteur des aventures du *Quichotte*. Sur ce dessin, la boucle fictionnelle persistait – cette forme circulaire en laquelle se perdent la fin et le commencement, le réel et le fictionnel, le vrai et le faux, la naissance et la mort – mais Benengeli y avait remplacé Cervantes à l'extrémité gauche. Il initiait maintenant la boucle de la création en prenant cette position qui était pour moi, un peu scolairement, celle du début, là où depuis l'enfance j'avais appris que s'origine l'écriture. À gauche trônait Benengeli, aux sources de la phrase, du verbe qui s'élançait ; et si, dans ma chute, des forces que je ne comprenais pas tout à fait me poussaient à lire et écrire à l'envers, en partant de la droite, pour retrouver ce qui m'apparaissait de plus en plus comme un texte oublié – mes sources juives, le script que mes ancêtres avaient dû abandonner dans le vaste horizon marrane des siècles –, si comme l'interprète manquant sur la place du

marché, celui qui déchiffre les caractères arabes, mais encore, potentiellement, les lettres hébraïques, j'étais tenté de modifier mon dessin en mettant le début à droite comme on change, ainsi, le sens du monde, je m'avouais finalement que je n'en étais pas encore rendu à ce point-là de ma vie où tout se remettrait, je l'espérais, *dans un certain ordre* ; et j'acceptais de laisser Benengeli à gauche, au commencement...



*Benengeli au commencement* : c'était rendre grâce à ce que disait le narrateur. Ici, dans une telle configuration, je me laissais prendre par le conteur. Au lieu d'aller contre le livre tel un juge d'instruction jugeant le texte, j'adoptais une position de complice qui allait dans le sens du roman ; dans le sens de la perte du père... J'étais tenté de qualifier de *postcritique* ce genre de pleine acceptation du pacte fictionnel, bien que le terme, je trouve, n'en rendît pas bien compte. Je me disais qu'en adoptant ce point de vue – un degré supplémentaire de vertige – j'avais plus de chances d'entrer en intelligence avec ce que le texte accomplissait sur moi, son lecteur. En posant Benengeli au commencement, j'acceptais le jeu que proposait Cervantes. Mais, en plus du jeu, c'est-à-dire du degré supplémentaire de vertige qu'il supposait – prendre la fiction pour la réalité et Benengeli pour l'auteur du *Quichotte* –, j'espérais qu'il me viendrait peut-être des idées qui ne me seraient pas apparues dans le cadre du premier dessin. Qu'en serait-il de cette place du marché et, au-delà, du mythique don Quichotte si je me laissais porter par la croyance que l'auteur maure – et non pas « mort » – avait existé ? Qu'advenait-il de cette histoire – le *Quichotte* – si son auteur, comme l'avait *avoué* Cervantes au chapitre IX, était un historien arabe du nom de

Benengeli ? C'était soudain tout le signifiant de Tolède qui s'offrait à moi. Et la définition de l'auteur qui naissait de ce dessin en devenait plus riche, plus fuyante.

*Sur la place du marché*

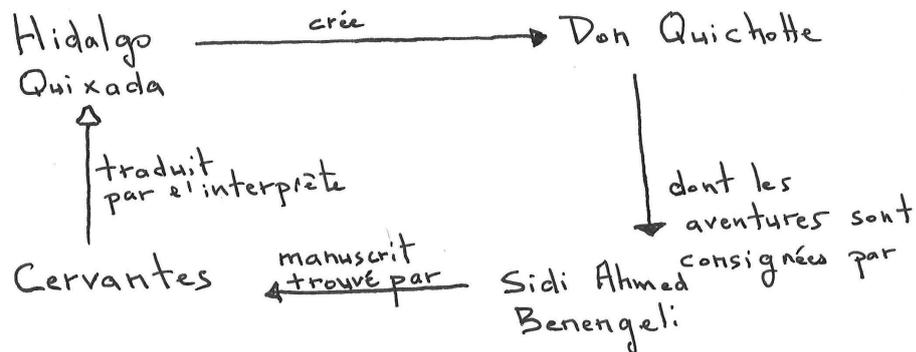
En revenant à l'extrait, je consignai donc les éléments trouvés sur la place du marché :

a. les « cahiers épars » rédigés dans une langue que le narrateur ne comprend pas, qui s'avère être de l'arabe. b. L'interprète maure que le narrateur dit ne pas avoir eu de mal à trouver, rappelant ainsi, entre les lignes, mais sans l'évoquer, les restes d'*Al-Andalus* et la présence arabe et juive dans l'espace public. Et c. l'auteur putatif du *Quichotte*, celui auquel Cervantes prête la paternité de l'histoire – Benengeli –, faisant ainsi surgir une autre autorité qui sème le trouble et dissout celle sur laquelle le lecteur croyait s'appuyer. Avec ces éléments, ce qui prenait forme en suivant la croyance fictionnelle du deuxième dessin, c'était une *Vue de Tolède* comme une constellation traductive. Sur la place du marché, l'autorité – la place de l'auteur – était partagée. Elle naissait d'une confrontation et d'une négociation entre : 1. un script indéchiffrable dont le sens ne pouvait être dévoilé que par le recours à un traducteur ; 2. un interprète payé par le narrateur dont le geste de traduction permettait de coproduire l'histoire du *Quichotte* en faisant apparaître l'auteur *dans la fiction* : Benengeli ; 3. Sidi Ahmed Benengeli, l'historien arabe qui avait consigné la vie de cet hildago de la Manche qui s'était pris pour le *Quichotte*. Sur la place du marché, nos assises se mettaient à trembler. Car si Benengeli est historien, alors, c'est la fiction qui se voit requalifiée. *Don Quichotte* n'est pas un *roman*, fruit de l'imagination, mais un *récit* ou encore un ensemble de *chroniques* au sens où l'on employait ce terme au Moyen Âge. Quant à l'auteur, il est lui aussi soumis au trouble. Ici, Cervantes ne suffit plus. L'auteur, c'est la « place du marché » : un espace public où se marchande le sens d'une histoire qui vient du passé, entre un script oublié et une traduction à venir. Ce qui m'apparaissait, c'était donc comment – en suivant le pacte de la fiction, en croyant à Benengeli – je pouvais étudier l'espace de Tolède – et, par cercles concentriques, l'Espagne et l'Europe – selon ces termes : une constellation traductive où se coproduisait une histoire qui oscillait entre le passé d'un texte invisibilisé ou indéchiffrable et un travail de traduction par lequel il était rappelé dans le présent pour devenir le principal enjeu d'une histoire à venir. Et comme, à cet instant, me revenaient en mémoire mes années de formation en droit et en

sciences politiques au cours desquelles j’avais pu constater que, dans les théories de l’espace public, l’une des dimensions les plus occultées tient à la multiplicité des langues – comment créer un commun à partir de la multiplicité des langues ? –, ce deuxième dessin me mettait sur la voie d’une théorie vertigineuse du commun : un commun décentré, toujours à venir, dont la langue serait le *traduire*.

*Quixada, producteur du « Quichotte »*

Mais alors que je réfléchissais précisément à cette place du marché de Tolède coupée, divisée, fragmentée entre plusieurs langues et la politique du vertige qui en naissait, il me vint l’idée d’un troisième dessin. Une fois réalisé, je sentis, en l’observant, que c’était sans hésiter à lui qu’allait ma préférence. J’avais mis cette fois à la source, au commencement – ce lieu dont l’école, malgré ma dyslexie d’enfant, m’avait convaincu qu’il était bien en haut et à gauche, au début de l’écriture – le nom de celui qui dès les premières pages du *Quichotte* nous est présenté comme l’homme ordinaire : Quixada, un « hidalgo » parmi d’autres qui, dans la région de la Manche, à force de lectures – de ce que je me figure comme une « addiction fictionnelle » ou, de façon plus neutre, une « surconsommation fictionnelle » –, avait, au désespoir de sa gouvernante, perdu la raison et s’était mis en tête de quitter sa demeure et la routine de ses jours pour se faire chevalier errant.



Je cherchai alors à reprendre les principales étapes du raisonnement qui avait conduit à ce troisième dessin et tentai de les résumer ainsi : si l’auteur du *Quichotte*, selon les dires de

Cervantes, notamment au chapitre IX, est un historien du nom de Benengeli, il faut en déduire que le personnage de don Quichotte a une existence attestée – par les chroniques de Benengeli qui, *en historien*, aura noté les faits et gestes d'un personnage réel. Or, comme cette vie réelle doit être *in fine* rapportée à un hidalgo de la Manche, un *homme ordinaire* ayant perdu la raison et se mettant en tête de devenir chevalier errant, il faut en conclure que la source de l'ensemble, c'est Quixada. Lui seul est dans cette logique le producteur du *Quichotte*. Et les premières pages du livre – j'y revenais en le feuilletant vers l'amont – en attestent, où l'on voit Quixada créer son personnage en lui façonnant une armure, un bouclier, un casque... Quixada, *l'homme ordinaire*, à l'issue d'une « crise de folie » que j'étais tenté de requalifier en « overdose fictionnelle » avait produit le *Quichotte*. Sans lui, pas de « chroniques », pas de « cahiers épars ». L'historien Sidi Ahmed Benengeli n'aurait rien eu à consigner. Sans cette remontée vers *l'homme ordinaire*, et sa force de production – lui, moi, vous, nous autres –, il n'y aurait pas eu de place du marché, pas de rencontre à Tolède, pas de liens de traduction et, à la fin, pas de Cervantes. L'histoire du *Quichotte* était donc une succession de raptus : de la vie – celle du sieur Quixada – par la fiction – don Quichotte – par l'histoire – Benengeli – par l'argent – Cervantes – par la traduction – l'interprète. Dans ce troisième croquis, ce qui était mis en avant, et je dirais même à l'honneur, c'était la capacité de la vie à produire son propre récit. Et Quixada était cette machine à produire, l'initiateur de la boucle fictionnelle. Il léguait, dans sa crise, l'ensemble des questions que le livre ne faisait que consigner : ce que nous prenons pour réel est-il réel ? Et le lien entre les mots et les choses est-il stable ou arbitraire ? Et l'histoire qui a véritablement lieu n'est-elle pas le fruit de celle que l'on rêve de vivre ? Ici, ce n'était plus un rapport de juge que j'avais avec le texte, ni d'intelligence et de complicité, mais de création : en croyant à Quixada, je me tournais vers la puissance d'une écriture à même la vie ; une vie comme jeu d'écritures. Une vie définissant sa forme à partir des fictions qu'elle invente pour se projeter à même un monde dont elle s'est coupée. C'était là un degré supplémentaire du vertige : quand toutes les existences humaines par la maîtrise des codes de la narration deviennent de micro-producteurs d'histoires, des lieux d'émission de fictions, jetés à l'assaut du monde. Quixada était à l'origine de ses aventures, celui qui *encodait son monde*, de telle façon que celui-ci devienne le théâtre des histoires du Quichotte. Il était cette puissance d'encodage ou de réencodage de la région de la Manche – où la chevalerie errante était réactivée. Et la place de Tolède, elle, devenait le lieu de la

révélation et de la crise de cette puissance d'encodage ; le lieu où j'étais appelé à me demander : *Mais au fait, ce monde, il repose sur quoi ?*

### *Vertige de Tolède*

Après trois jours à étudier ces dessins, au cours desquels je constatais que je tentais de choisir l'un plutôt que l'autre – étais-je plus en faveur de Cervantes, de Benengeli, de Quixada –, je finis par reconnaître que je n'y arrivais pas. Il m'apparaissait même plus juste d'accueillir les trois ensemble : *Quixada est l'auteur du Quichotte. Sidi Ahmed Benengeli est l'auteur du Quichotte. Cervantes est l'auteur du Quichotte.* Tenir ces trois énoncés ensemble, c'était penser depuis le vertige. Cela impliquait de garder à l'esprit, en permanence, comme une oscillation, la vérité simultanée de ces positions : l'une qui distinguait encore le *réel* du *fictionnel* en partant du seul critère qui demeurerait valable : la mort. Dans cette perspective, la vie vertigineuse avait un appui de dernière instance, pour trouver une prise dans le vacillement. Si je pouvais dire « Cervantes est l'auteur *réel* » et « Benengeli, l'auteur *dans la fiction* », c'était que je disposais de cette pierre de touche – la mort – comme prise. Il fallait simplement que je puisse répondre à la question : *Peut-on attester du décès de l'une ou l'autre des entités pouvant être reconnues comme l'auteur du Quichotte ?* Et dans un même ordre d'idée, si je vacillais grandement alors que je me lançais dans ces études – suite à la destruction de mes foyers –, je pouvais tout aussi bien me répéter ceci : que mon père était mort, comme mon frère et ma mère. Même si je n'étais plus assuré de savoir de quelle réalité je parlais en disant : « Mon existence est réelle », j'avais, en dernière instance, la possibilité de me dire qu'au contraire des miens je n'étais pas mort. *Je ne suis pas mort.* Mais, dans le même temps, je devais accueillir cette autre position qui n'était pas moins juste : celle où je me laissais aller à la croyance en Benengeli. Par cette croyance, je faisais une expérience – inquiète – où ce que je prenais pour « l'auteur » se dissolvait en une constellation et se perdait sur les traces d'un texte indéchiffrable. Là, l'édifice du monde – ici, des aventures à lire ou de ma vie – reposait sur une texture qui se dérobaient. Ce que je prenais pour le point d'énonciation – qui pouvait être compris comme l'angle d'une perspective, à savoir « Cervantes » – éclatait et s'entrelaçait à une multiplicité d'autres angles, tous existants dans un certain monde. Le fil du réel y était plus fortement emmêlé. Cette perte du père – du repère – par la croyance fictionnelle que j'accueillais ne

se produisait pas sans effroi : que se passe-t-il quand les appuis tombent, quand la généalogie se met à flotter, ou que la preuve se dérobe ou la fiction devient preuve ? Et encore, que devais-je penser de ce vertige très quichottien, dont les journaux rendent compte, où l'on apprend parfois que de jeunes enfants ne faisant plus la différence entre la fiction et la réalité se jettent par la fenêtre pour voler ou que de jeunes adultes partent vivre leur vie de héros sur des terrains de guerre en se faisant « chevaliers de l'Apocalypse », là où leurs croyances les appellent ? Enfin, le troisième énoncé qui remontait jusqu'à Quixada m'ouvrait une précieuse lucarne sur ce que je percevais comme un des traits distinctifs de mon temps : cette façon qu'a le vertige de s'amplifier sous l'effet d'une vie à l'image de celle de Quixada, productrice de récits. Quixada, c'était moi, vous, nous, chacun acquérant des outils pour narrer, projeter ; chacun s'offrant à une forme d'*intoxication fictionnelle* ou d'*envoûtement* où la vie est happée par la fiction qu'elle produit et n'est rappelée à l'existence que dans les derniers instants, comme c'était le cas dans les aventures du *Quichotte*, au moment de mourir. Pour donner une juste *vue de Tolède*, je ressentais à cet instant la nécessité de ralentir, de freiner le tourbillon, en m'arrêtant sur quelques traits saillants apparus à la faveur de ces trois dessins.

la fiction comme exil  
la langue comme traduction  
l'habitation comme croyance

### *La fiction comme exil*

Il n'est pas rare que certaines œuvres apparemment joyeuses, ou dont on n'a d'abord perçu que la prouesse technique ou la contrainte formelle, soient relues des années plus tard à la lumière de quelques événements plus sombres qui s'avèrent, avec le recul, leur

donner un sens plus profond, parfois même tragique<sup>4</sup>. C'est cette attention aux liens et à leur destruction – qui m'est dictée par cette enquête sur le vertige – qui me portait à lire ce fragment du *Quichotte* à la lumière de la destruction d'*Al-Andalus* ou, si l'on préfère, à la lumière de l'événement que fut la *Reconquista* ; lecture qui conférait une tonalité plus sombre et plus violente – je devais le reconnaître – à ce qui avait d'abord été, dans mon histoire de la lecture, une espèce d'enchantement. *Le Quichotte à la lumière de l'expulsion des juifs et des musulmans de la péninsule Ibérique*, étais-je tenté d'écrire, en ayant à l'esprit, mais sans pour autant appeler à une stricte comparaison, le titre de Raul Hilberg : *La Destruction des Juifs d'Europe*. Sidi Ahmed Benengeli était-il, à sa manière fictionnelle, déplacé, l'historien de cette expulsion et de cet effacement réalisés au nom de la reconquête chrétienne de l'Espagne ? Et ce micro-événement du chapitre IX, comment portait-il la marque de cette absence, des fantômes qui avaient, de leur vivant, été le cœur de « Tolède » ? Qu'était-il arrivé là, qui avait détruit les liens, les attaches, les connexions ? Et si le monde vertigineux est le fruit d'une destruction des liens, des attaches, l'Espagne de Cervantes n'était-elle pas pleinement devenue, au temps du *Quichotte*, un pays vertigineux au centre dérobé, aux textes manquants ? Tolède, qui fut un micro-écosystème de traductions au temps d'*Al-Andalus* était-elle encore Tolède ou une ville suspendue et inquiète, telle qu'elle apparaissait sur la peinture du Greco : vide en son cœur ?

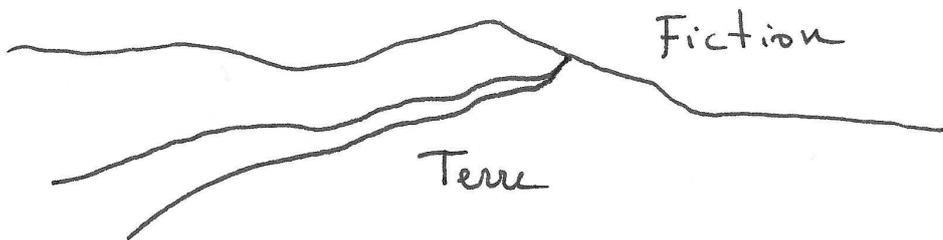
### *Catastrophe*

Il y a un événement qui coïncide avec l'exil fictionnel de Quixada, au début du livre, sur lequel j'éprouvais pour cette relecture sombre de *Don Quichotte* la nécessité de revenir. C'est l'autodafé. Lorsque Quixada, pris par la folie, s'en va par les chemins pour vivre cette forme de vie exilique qu'est la chevalerie errante – détaché de son lieu –, la gouvernante en appelle au curé pour l'aider à brûler la bibliothèque de son maître. Dans les termes de mon interrogation, je disposais là d'une « catastrophe », celle par laquelle toute la connectique savante et les appuis des livres qui, selon les vues de la gouvernante, avaient égaré le sieur Quixada étaient livrés aux flammes. À cet instant, on trie, on jette,

---

<sup>4</sup> Je pense ici notamment à *La Disparition* de Georges Perec, œuvre lue au départ sous l'angle d'une prouesse dans la langue, et que l'on vit, dans un second temps, comme le roman d'une plus vaste disparition : celle de la mort du père, de la déportation de la mère et, par cercles concentriques, de la destruction de la présence juive en Europe.

on incendie. Voilà la toile de fond des aventures du « chevalier à la triste figure » : celle de la destruction des liens. Et ce qui survient parallèlement : une crise de folie, ou dans les termes que je cherchais à éclairer, une *crise vertigineuse* qui emporte l'idalgo dans ses chimères. Quixada – don Quichotte – devient, parallèlement à la destruction de ces attaches livresques, ce spectre hantant la région de la Manche qui, par cercles concentriques, hante l'Espagne et l'Europe jusqu'à nous, jusqu'à maintenant ; une silhouette émaciée, défiant la mort, qui ne cesse d'accomplir cette prouesse de la revie, en se relevant de ses chutes, en cavalant en quelque sorte sur les cendres de tous les livres qui étaient là et qui n'y sont plus : tous ces liens et nœuds qui avaient porté un certain état du monde et qui ont été jetés aux flammes ; en tenant aux fictions, aux appuis instables que lui offre sa volonté de croire aux histoires qu'il produit. En somme, voilà l'image : nous, *sapiens*, cavalant toujours plus follement en nous tenant à nos prises sémiotiques, nos codes, dans un oubli du monde, dans un long processus de séparation et de productions – surproductions fictionnelles.



*Le vertige* – je formulais alors les choses ainsi, comme si je cherchais à en établir une loi –, *c'est la recherche de l'attache dans un monde d'après la destruction*. Autrement dit, il y avait des histoires, des liens dans cet espace ibérique – des liens de traduction – et le tournant de 1492, puis le décret de l'Alhambra et la chute de Grenade en 1502 les avaient effacés, si bien que le monde du Quichotte et de Cervantes, *après*, est devenu un espace au centre vide : un lieu hanté par des voix, des textes, des codes qui n'y sont plus présents que par leur absence, que par les traces de leur disparition. La course effrénée du drolatique don Quichotte prenait, en ce sens, la tournure tragique d'un exil infini, une projection narrative sur un monde après la destruction, à l'heure où la fiction déliée, détachée, erre et se multiplie. C'est ce temps d'errance et de désattachement auquel je cherchais à donner une forme en produisant le petit dessin d'un chemin de « Terre » ouvrant à l'horizon sur

ce lieu sans lieu, cet au-delà sans lequel *sapiens* n'est pas, sans lequel l'habitation humaine ne peut pas tenir : la « Fiction ».

### *Habitation fictionnelle*

À la lumière de ma propre histoire, celle d'un départ – vers l'Allemagne – après la mort des miens, départ à l'occasion duquel j'ai cherché à me débarrasser du passé en laissant derrière moi la quasi-totalité de ma bibliothèque, voilà comme j'entendais l'histoire de l'autodafé dans les pages du *Quichotte* : notre bibliothèque, notamment les romans que nous lisons enfants, ou les textes religieux ou mythiques qu'il nous a été donné d'étudier, définissent nos premières attaches sémiotiques. Ils sculptent les contours d'une espèce de demeure tissée de mille textes : une habitation fictionnelle. En ce sens, la bibliothèque est une ancre, un système d'appuis. Ce sont là des appuis secondaires comparés à ceux, physiques, de nos sens, du toucher et du goût, de l'ouïe, de la vue, qui nous relie au monde matériel. Avec la bibliothèque, nous disposons d'un réservoir de liens grâce auxquels nous avons prise, nous tenons. Le lisant, en ce sens, est un exilé qui dispose d'une maison suspendue. Comparé à l'enfant d'avant la lettre, qui vit rattaché à ce qui l'entoure par ses sens, il tient dans un monde de signes ; des signes qui ont plus ou moins remplacé son habitation concrète. Mais, pour ce lisant qui s'absente et s'éloigne de l'immédiate présence, la bibliothèque est une demeure, un pays où émigrer. Ce qui arrive quand la bibliothèque est détruite, c'est la destruction de ce foyer, de cette demeure suspendue, là où sont les appuis secondaires. C'est à ce moment que l'exil devient errance, chute ou folie. Ce qui plane sur la mise à sac des livres de Quixada, c'est bien cette ombre d'une loi, d'un ordre destructeur – celui de la *Reconquista* –, et la fiction errante qui s'enclenche à partir de là, et qui, après la seconde sortie, apparaît sans retour. La fiction alors ne peut plus retrouver les liens par lesquels, au temps où Quixada savait demeurer, où il était un homme lisant en son foyer, il parvenait à séparer sa vie de ses lectures. Quelque chose d'irréparable s'accomplit avec l'incendie de la bibliothèque. À l'image de la destruction du Temple et de l'Exil qui accélèrent la codification<sup>5</sup> – la transformation du

---

<sup>5</sup> Je fais ici référence aux études bibliques encore très conflictuelles qui s'accordent sur l'intense activité de codification et de compilation pendant la période de l'Exil à Babylone, après la destruction du Temple. C'est ce lien

pays en livre –, l'exil du sieur Quixada et la production fictionnelle qui s'amorcent là sont lisibles à la lumière de la destruction des liens : un emballement de la fiction, une accélération de la machine à histoires, le moment où l'habitation fictionnelle – dans les signes – se substitue à l'habitation réelle ; où le foyer sémiotique prend le relais du foyer détruit. L'attache de la bibliothèque brûlée conduit à un détachement tel que Quixada s'enfonce dans la folie : la vie happée par la fiction. Le sujet en lui vacille d'autant plus que les points d'appui de son rêve de lisant se dérobent. La fiction, ayant perdu son port d'attache, se dissémine et prolifère. Le code – celui de la chevalerie errante – se désynchronise d'avec son temps.

### *Vie vertigineuse*

La *vie vertigineuse* du Quichotte tendait dans mon esprit à se résumer ainsi : a. le temps de l'habitation stable, assurée : on imagine Quixada en sa demeure, sa vie routinière, ses lectures qui le distraient de sa routine. b. Le temps de l'habitation fictionnelle qui s'annonce : on voit Quixada en homme lisant, encore assis en son foyer et pouvant ponctuellement émigrer dans son pays fictionnel, celui que lui offrent les romans de chevalerie. c. Le temps de l'exil : Quixada est entraîné par la lecture. Il se transforme. Il est transporté. Sous l'emprise des signes, tout entier projeté dans le foyer de la lettre, détaché du port que sont sa bibliothèque et sa demeure matérielle, il s'en va par les chemins fictionnels qu'il se met à produire *sui generis*. d. Le temps d'une extension de l'habitation sémiotique et de l'exil sans retour. Sa bibliothèque a été détruite. Le système d'appui de ses livres n'existe plus. La fiction emporte Quixada devenu don Quichotte jusqu'aux derniers jours de sa vie, quand sortant enfin de son ébriété narrative, il est rappelé à la terre, c'est-à-dire à la mort.

Comme je cherchais, par ailleurs, à me sortir de ce que j'avais fini par nommer « ma chute », je notai en passant ce qui semble relier, dans cette vie du Quichotte, la *crise fictionnelle* au changement de nom, au dédoublement proprement vertigineux de l'existence

---

entre l'angoisse de la perte de la terre et la production du « Livre » comme pays portable, en exil, qui m'inspire : un livre, en ce sens, porte toujours la marque d'un désattachement entre la lettre et le monde.

de l'hidalgo Quixada à partir du moment où il s'est non seulement inventé un double, mais où il a aussi effacé son propre nom. Car je comprenais qu'il en allait du nom comme de la destruction des livres. J'avais l'intuition que ce qui était arrivé dans cette vie du Quichotte – cette errance qui naissait d'une destruction – pouvait m'aider à appréhender ce que j'avais ressenti depuis le jour où j'avais repris le nom de ma grand-mère, *de Toledo* ; ce flottement de la vie renommée – reprogrammée – qui n'avait fait que grandir. Comme je me demandais lequel des deux, de Quixada ou du Quichotte, avait le plus vécu, l'homme ordinaire en sa demeure, ou le personnage créé par celui-ci, engagé sur les routes de la Manche, je me demandais lequel des deux moi était en vie, celui qui portait le nom de Tolède et allait par les routes en présentant sa « fiction », ou bien le père de trois enfants que j'étais devenu, qui portait la mémoire d'une famille détruite et cherchait à faire corps avec sa vie allemande en enrayant sa chute. Comme la destruction de la bibliothèque, l'effacement du nom peut s'entendre dans les termes de l'attache et de la coupure : le nom donné, celui de Quixada ou celui que j'ai porté enfant – Alexis –, est attaché à des mémoires, un foyer, des connaissances : *le nom est un système d'appui, une enveloppe sonore qui nous relie aux voix de celles et ceux à qui l'on tient et qui nous nomment*. Ces liens constituent le sujet – une capacité à dire *Je* – comme la bibliothèque contient sa mémoire, ses référents, ses prises. Et si, à l'image des flammes qui emportent les livres, le nom premier est effacé ou détruit, le sujet lui aussi tend à être happé par cet effacement et cette destruction. Entre le nom – les liens attachés au nom, l'appui d'une certaine sonorité, le souvenir des voix qui nous appellent – et les livres, c'est une même logique : une même expérience des liens détruits qui cause que le sieur Quixada soit devenu fou, et que, pour ma part, j'aie cru perdre la raison ; j'ai vu le sujet en moi entièrement ruiné. Plus de frère pour dire : « Alexis ceci, Alexis cela. » Il n'y avait plus de ces voix-là, ces voix auxquelles je me suis relié enfant, pour me relever.

### *Après*

J'en vins alors à me demander ce qui surgit « après » ; après l'effacement du nom, après la destruction de la bibliothèque, après l'expulsion des musulmans et des juifs, après que Quixada s'est coupé de son foyer, après que je me suis décidé à partir en me donnant à l'errance, après que l'habitation première dans la langue natale, parmi les livres de

l'enfance, a été bouleversée. C'est dans cet après des liens détruits que s'offrait à moi, à la faveur de cette relecture du chapitre IX, le sens de cette scène du marché à Tolède ; une façon pour moi de cheminer à rebours, pour revenir au lieu de la coupure, au lieu du désattachement : *Quand il y a eu coupure ou destruction, il convient de retisser un lien avec ce qui a été détruit ou effacé, pensais-je, mais quel lien, quelle forme de liens ?* Cette recherche de l'attache « après », je le comprenais, passait par le recours à la traduction : un type de lien qui porte la mémoire de la séparation.

Sur la place du marché, à Tolède, c'est bien cette langue – celle qui cherche à relier des mondes qui ne pourront jamais se réunir, se réjoindre – qui permet de rappeler le livre indéchiffrable et partiellement détruit – les « cahiers épars » – de Benengeli. C'est la traduction qui vient répondre au vertige né de la destruction, de l'effacement. Et j'entrevois que cette piste – la traduction à Tolède – pouvait m'aider à saisir la situation dans laquelle je me trouvais : cette chute après la mort des miens, après la ruine du foyer, après le départ, qui me semblait comme un écho d'une déliaison plus profonde, plus lointaine ; celle de mon entrée dans le langage, quand, petit à petit, la frontière entre sujet et objet prend forme. Coupure, traduction, tel m'apparaissait aussi le couple qui devait m'aider à saisir, je l'espérais, l'expérience contemporaine, à l'issue d'un siècle qui avait tant détruit et d'un autre, nouveau, où l'on poursuivait avec entêtement nos œuvres de destruction : le XX<sup>e</sup> siècle qui avait anéanti des millions de vies et défait tant de lignées, de généalogies ; et cette modernité – cette longue aventure de la séparation – qui persiste au XXI<sup>e</sup> siècle dans une plus ample destruction de la nature, du terrestre, de l'océanique, de l'atmosphérique. Comme sur la place du marché à Tolède, dans ce temps des « après » dont je peinais à dater le début – n'est-ce pas déjà au temps d'*erectus*, par la verticalisation, que nous nous sommes séparés ? –, la recherche d'une nouvelle forme de l'attache me semblait devoir passer par cette langue du traduire : une façon de se relier sans nourrir les espoirs inatteignables d'une grande réparation.

### *Traduire*

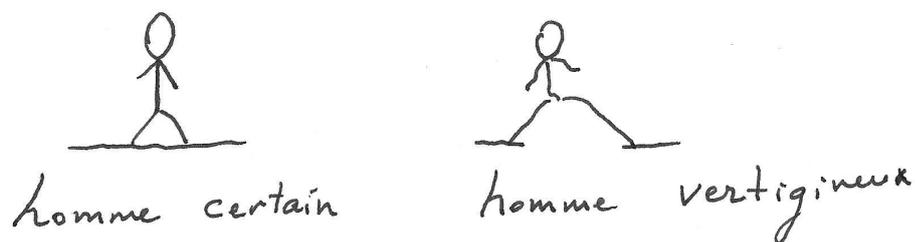
La place du marché au chapitre IX est une place des traducteurs, par la triangulation du narrateur – Cervantes qui achète les cahiers –, de l'interprète non nommé et du texte

écrit par Benengeli. C'est grâce à cet interprète sans nom – ce soldat inconnu du retissage, de la reprise des liens – que j'avais accès, plus de quatre siècles après sa publication, aux aventures du *Quichotte*. Si je croyais en Benengeli – en réalisant mes trois dessins, j'avais pu noter combien je voulais en effet croire en lui, en son spectre –, la traduction était la langue en laquelle se révélait la folie de l'ordinaire Quixada ; ce qui me portait à voir que cet espace public de Tolède – son marché – n'existait après la destruction que grâce à ce lien. Notre histoire – et j'entrevois qu'en employant ce mot *histoire*, bien au-delà du *Quichotte*, il s'agissait de l'histoire de *sapiens* – était toujours celle d'un *après*. Après la verticalisation. Après l'invention du langage. Après la technique. Après la sédentarité. Après la guerre. Après l'incendie de nos bibliothèques. Après la mort de nos ancêtres. Après le bouleversement de nos formes de vie. Après le désattachement du reste du vivant. Telle était la constellation de la place du marché qui mettait en relation un certain code – une langue effacée, expulsée – indéchiffrable aux yeux du narrateur –, une technique – celle de l'interprète appelé pour déchiffrer le code – et le narrateur, commanditaire de la traduction. Seulement grâce à cette constellation traductive, nous pouvions nous relier à cette histoire venue du passé et continuer à la lire dans l'avenir. Ce qui avait été détruit rendait nécessaire le recours à cette étrange langue des entres.

### *Se rattacher*

Dans la perspective de cette vie vertigineuse, une vie qui ne serait pas happée par la nostalgie des liens détruits ou la déploration des mondes qui manquent ou l'infini ressassement de la destruction – et maintenant, celle de notre sol, de notre Terre – dans la perspective de l'*après* – *sapiens* étant le nom de cet *après* – où l'on cherche à reprendre attache, il m'importait de voir ce qui pouvait être pensé à partir du marché de Tolède. Que révèle cet effort de liaison entre les mots et les choses après la destruction ? Que sommes-nous invités à considérer en étant ainsi d'emblée confrontés à cette coupure qui rend nécessaire la traduction ? Qu'est-ce qui se modifie dans nos modes d'habitation quand nous passons d'un âge du traduire comme technique ou comme art à un âge de *la traduction-comme-langue*, un âge de l'*entre* ?

Je cherchai à répondre en lecteur du *Quichotte*, mais aussi en suivant ce que m'apprenait cette condition qui était devenue mienne depuis que j'avais été séparé de mes foyers. « Après Tolède » – et j'entendais par là la destruction d'un système d'attaches –, notre habitation sémiotique vacille. C'est aussi ce qui m'arrivait au cours de cette lecture, suite à l'aveu de Cervantes au chapitre IX. Le texte tremblait. Si l'original avait bien été écrit en arabe – si je crois en Benengeli –, comment pouvais-je être sûr que la traduction de l'interprète était fiable ? L'exil linguistique, comme les aventures du *Quichotte* écrites *en traduction* créent un état d'inquiétude. Après Tolède, après que le donné des liens entre les mots et les choses a explosé, on ne peut que vivre dans un monde tremblé. Le couple de *la traduction-comme-langue* et de *la langue-comme-traduction* nous livre au vertige ; ce vertige que je trouvais chez Quixada – après qu'il se fut transformé en Quichotte et séparé de son nom – et chez moi après que je me fus renommé et mis en tête d'oublier les miens, la voix des miens, les mots de l'enfance, la façon dont ces mots m'avaient attaché au monde. Ce qui attend celui ou celle qui vit « après » Tolède – et j'entrevois que nous vivons toutes et tous plus ou moins dans cet *après*, dans la conscience d'une coupure persistante entre nos signes humains et les vivants du monde –, c'est cette inquiétude ; quand la langue décroche, le signe ne gouverne plus parce qu'il est de plus en plus délié ; et cela nous oblige à reconfigurer la totalité de nos appuis, non plus à partir du certain, mais de l'incertain. Ce fut pour fixer cet *incertain* – en traduction, entre les langues, entre les codes et les choses – que je me mis en tête de revenir au dessin.



D'un côté, je fis le croquis d'un *homme certain*, appuyé sur ses deux jambes, en me figurant la situation stable, confortable, de celui qui croit encore que ses mots disent *vraiment* ce qui est là. C'est la situation, je le comprenais, de celles et ceux qui veulent oublier, sur le marché de Tolède, qu'il y avait eu là des *scripts* en arabe, en hébreu. Celles et ceux qui

occultent paisiblement cette coupure qui hante, entre les signes et les choses. Et de l'autre côté, je refis la silhouette, mais en prenant soin d'écarteler les jambes entre deux rives ; pour *l'homme vertigineux*, plus aucun oubli n'est possible. La vie se déploie pour lui toujours *après*, en un lieu et un temps écartelés où il se doit de penser, d'écrire, d'habiter dans l'écart entre ses codes et le monde : dans ce que cet écart révèle de ce qui a été détruit, de tous les liens disparus ou effacés ou qui, par leurs traces persistantes, minent le présent de mille et une absences, de mille et une nuits.

### *Histoire de la langue coupée*

Par la langue – et la verticalisation, la bipédie, qui inaugurent l'accès au langage en libérant les lèvres<sup>6</sup> – nous nous sommes coupés du reste du vivant. Nous avons pu prendre des appuis à distance, créer des abstractions plus englobantes et, de façon générale, augmenter nos pouvoirs par les signes, les encodages. Et, en considérant cette longue ascension qui a porté *sapiens* – nous – au sommet de la hiérarchie des étants, ascension que je décidai de nommer *histoire de la langue coupée*, je prenais petit à petit conscience que cet *après* où nos vies croyaient maintenant s'avancer – ceux qui disaient « anthropocène », ceux qui disaient « modernité tardive » – était en cours depuis le commencement ; depuis l'intrusion du *fait humain* dans le monde, depuis ces coupures immémoriales – verticalité, langage<sup>7</sup> – à la faveur desquelles notre espèce s'est détachée du fond en devenant une avant-scène, une anthropo-scène. Du point de vue de la coupure – qui inaugure le vertige –, notre existence, pensais-je, est un *après*.

À cet égard, Quixada me semblait être un énième représentant de nos premiers parlants, de nos premiers marchants. Au fil de ses pas, chemin faisant, *il encode son monde*. Il est le *sapiens* paradigmatique : celui qui se coupe de sa maison, de sa demeure et entre dans le pays de la langue, là où il ne tient plus au monde que par ses signes, là où la désynchronisation s'aggrave

---

<sup>6</sup> C'est une hypothèse de l'histoire de l'évolution, qui lie l'acquisition de la verticalité – la bipédie – et l'entrée dans le langage. Les lèvres, les dents n'ayant plus à accomplir des opérations de préhension du fait que les mains sont affranchies des appuis et se chargent de ces tâches, la bouche peut reconfigurer sa fonction et se consacrer de façon plus continue à la production de sons, donc du langage.

<sup>7</sup> Les dernières datations de la linguistique cognitive font remonter l'entrée dans le langage à 2 millions d'années avant notre ère, en même temps que l'élaboration des premiers outils.

entre l'histoire que ses signes racontent – ici, les récits hallucinés du Quichotte – et la réalité matérielle du vivant – les corrections que Sancho Pança lui apportent. Quixada, en se jetant de toute sa foi dans la lettre – sa fiction, son monde encodé par les romans de chevalerie –, perd son ancre. Et sa crise fictionnelle rejoue dans un autre théâtre – celui de la Manche – l'histoire de notre séparation humaine. Son exil, son départ, sa folie, son errance sont l'écho de cette coupure par laquelle nous nous engageons dans le foyer de la langue, dans cette demeure sémiotique. Le lieu du traduire, de l'écart, est cet espace qui s'étend à l'endroit de la coupure, à l'heure où l'on prend conscience de s'être coupé. Et j'entrevois que nous en étions en effet à peu près à cet endroit-là, au début du XXI<sup>e</sup> siècle : à l'image de Quixada se réveillant de ses envoûtements, de ses errances, en faisant de nouveau *face à la mort*. Comme si notre tâche était d'écrire ce réveil, cette prise de conscience que le texte de Benengeli – et l'interprète, et Cervantès – n'avaient pas pris soin de raconter en détail. Qu'avait pensé Quixada pendant ces jours de fièvre, lorsqu'il avait, selon l'auteur, quel que fût cet auteur, retrouvé la raison ? À la fin du tome II, mourait-il *en tant que Quichotte* ou *en tant que Quixada* ? Comment avait-il vu – appris à revoir – les contours de son foyer si bouleversé par tant d'années d'oubli et de négligence ? Était-il comme nos vieillards à qui l'on donne de la morphine pour qu'ils s'éteignent doucement dans les douceurs d'un rêve ? Ou, au contraire, avait-il eu le temps de faire face, de se confronter à ce qui était vraiment là, sous ses yeux, à portée de main ? Je me représentais notre position – la mienne après tant d'évitements et d'épuisantes cavales, et celle de nos corps humains après tant d'affranchissements – selon ses traits. De quelle hauteur fallait-il retomber ? De quel rêve de pouvoir devions-nous nous réveiller ? À quoi ressemblait notre entour – le reste du vivant – après toutes nos périlleuses avancées dans les pays encodés de nos fictions ?

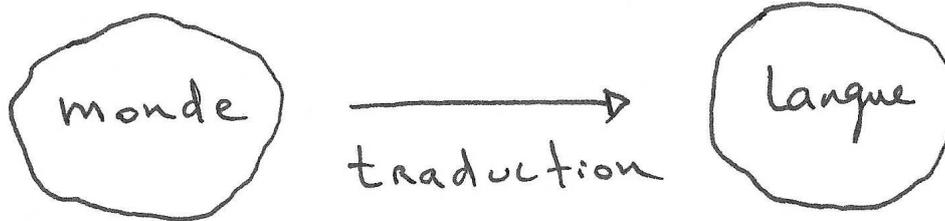
### *Des nuages menaçants*

Dans ma relecture du *Quichotte* et plus précisément du chapitre IX, il y avait une question qu'il m'importait de poursuivre : est-il possible de repenser l'espace public à partir de ce lieu de Tolède, ce lieu fêlé ? La littérature peut-elle venir au secours de la théorie ? Ce qu'elle sait de ces écarts, de ces coupures entre la langue et le monde, entre la fiction et la vie, peut-il venir à l'aide d'un pouvoir des hauteurs qui toujours semble se hisser plus haut, dans l'oubli du terrestre, pour le contraindre à se relier ? Est-il possible à partir de cette

constellation du chapitre IX – ce choc inaugural du vertige où la traduction apparaît comme la seule langue possible pour nous rattacher, nous relier *après* – de proposer une vue d'un nouvel espace public ? Si l'histoire du *Quichotte* est coproduite grâce à la place des traducteurs, se peut-il que le commun à rebâtir en tire une leçon ? À quoi ressemblerait une *citoyenneté de traducteurs*, où l'histoire à venir naîtrait des efforts pour faire face à l'écart, à la coupure, à notre séparation ? Plutôt qu'une langue définissant les contours d'une communauté, que donnerait un commun ayant *la traduction comme langue* ? Et si l'on ajoute à cette configuration du chapitre IX la nécessité de se relier au reste des vivants après tant de destructions écologiques, la métalangue du traduire ne permettrait-elle pas de convier d'autres sujets expulsés, invisibilisés – notamment, ceux que l'on nomme les « sujets de la nature » ? Ne serait-ce pas une façon, à partir de *la traduction-comme-langue*, d'accompagner ce qui commence à s'imposer par la reconnaissance de ces sujets de la nature – arbres, plantes, rivières, lacs, glaciers – et des écosystèmes, devenant ainsi, par la force de fictions juridiques nouvelles, des *sujets* appelés à témoigner et à parler ? Et encore, ce plus vaste contrat social reliant humains et non-humains – après Tolède – n'a-t-il pas, en toute logique, pour langue celle du traduire afin de faire entendre ces multiples formes de vie, de prêter l'oreille à leurs silences<sup>8</sup> ? C'est en tout cas la chance que je croyais pouvoir saisir en faisant le lien entre cet événement du chapitre IX – ce fait de traduction à l'origine du roman – et la phrase si souvent citée dont j'avais fait une exégèse à l'issue de *Le Hêtre et le Bouleau* : « La seule langue commune... c'est la traduction. » Cette phrase prêtée à Umberto Eco résonnait avec le chapitre IX du *Quichotte* ; et il importait de lui donner toute sa force pour le temps à venir : non pas seulement la traduction entre des langues humaines, mais aussi, la traduction comme langue entre sujets humains et non humains. Et tandis que je fixais cette pensée par un croquis, me revint en mémoire la peinture de Greco : la présence, autour de la cité perchée derrière sa forteresse tremblante, de nuages menaçants, de la rivière au creux du vallon, des herbes et des arbres entrelacés à la pierre et du bleu tempétueux du ciel.

---

<sup>8</sup> Je pense ici, notamment, à un colloque que nous avons organisé à l'INHA en 2008, pour étendre la traduction au dialogue entre humains et non-humains – « Comment les livres passent les frontières ? » – et à l'intervention de Bruno Latour sur cette langue du traduire en lien avec ses travaux sur le « Parlement des choses » et les procédures de négociation au-delà des sujets humains.



*Vers la folie*

J'ai nourri cet espoir – *faire de la traduction ma langue, celle d'un plus vaste parlement, une cité étendue à l'image de Tolède*. C'était avant ma chute quand je pensais avoir encore quelques pouvoirs. Je m'étais lancé après la mort de mon frère dans différents projets autour de la traduction, dont je comprenais qu'ils n'étaient pas sans lien avec le fait que l'absent, le frère disparu, avait pour nom Jérôme. Et Jérôme – Hieronymus – n'est-il pas celui qui a eu la charge, le premier, de traduire la Bible en faisant d'une somme de textes un seul Livre ? Je croyais alors à mon pouvoir, à l'énergie d'un corps engagé. Mais, depuis, je suis tombé. J'ai perdu mon équilibre. Et j'ai pu comprendre ce qui plane aussi sur cette histoire de la coupure, de la déliaison et de la reliaison – par le traduire ; ce qui est explicitement posé dès les premiers chapitres du *Quichotte* : la folie. Et c'est là que les points de convergence entre ma chute vertigineuse et ma relecture du chapitre IX sont les plus nombreux. Que reste-t-il de celui qui abandonne toute attache stable et se soumet au flottement arbitraire des signes ? Qu'advient-il du *sujet* quand il s'offre à la dérive, à l'errance, à l'exil infini ? La folie du *Quichotte*, je l'avais comprise joyeusement quand je l'avais lu à un âge antérieur ; quand tous les appuis de mon existence étaient assurés : la langue, le pays, le père, la mère, le frère. Mais je ressentais désormais la douleur d'un esprit dérangé qui ne pouvait plus même reconnaître les environs de chez lui. La folie est ce qui guette celui qui a perdu ses attaches. Le démembrement, l'informe sont ce qui guette le pays qui n'aurait plus d'autre langue que le *traduire* : où les liens entre les mots et les choses seraient sans cesse flottants, où rien ne serait plus pérenne, où tout serait un « branloire », pour le dire avec Montaigne. C'est cette folie – et cette épreuve du vacillement – dont, il me semble, nos communautés sont saisies ; quand les dogmes, les anciennes certitudes, ce que l'on prenait pour des fondations ou des preuves ou des vérités, sont bouleversés. Et je regardais – je le constatais avec surprise – avec une forme

d'empathie le corps du Quichotte qui chute, se relève, chute encore, et se relève ; sa folie me donnait envie de lui venir en aide pour le réancrer. *Mais comment ?*

*Le siècle des décentremets*

C'est pour explorer cette folie, ce qui survenait lors d'une *chute vertigineuse* après la destruction d'un système de liens et d'attaches, que j'eus alors l'idée de comparer deux vies – Quixada et Montaigne – qui ne se trouvaient certes pas sur un même plan d'existence, mais qui étaient contemporaines l'une de l'autre et avaient toutes deux comme port d'attache : une bibliothèque. Quand je dis qu'il s'agit là de deux personnages *qui ne sont pas sur le même plan d'existence*, c'est que je garde tout de même, malgré le dérèglement de mes attaches – et ma croyance en Benengeli –, un appui de raison qui me permet encore de distinguer – selon les termes de mon premier dessin – entre Quixada, personnage de fiction, et Montaigne, dont la naissance et la mort sont attestés. Mais je persistais dans mon projet de les comparer en voyant quel rapport ces deux-là – le personnage de fiction d'un côté, l'auteur réel de l'autre – entretenaient avec leur époque ; car je pressentais qu'une telle confrontation, qui plus est de deux « vies » embarquées dans cette fin du XVI<sup>e</sup> siècle, me permettrait de préciser les termes de ce réancrage autre, de cette reprise des appuis *dans le vertige*.

Je commençai donc par rassembler en ma mémoire les quelques traits d'une toile de fond historique commune : le décentrement du monde, de la carte du monde, induit par les récits des navigateurs et la découverte des terres au-delà des océans. Tel était ce XVI<sup>e</sup> siècle. Dans le sillon de la *Vue de Tolède* du Greco – en cherchant à retrouver la « vue » que l'on avait en ce temps-là –, après 1492, les coordonnées étaient changées. L'habitation européenne ou, plus exactement, les cartes ou les codes de cette habitation étaient en plein bouleversement. Le chemin d'errance de Quixada comme le chemin de raison de Montaigne pouvaient être vus comme deux réponses à ce bouleversement. Au grand infini qui se révélait non seulement sur terre, mais aussi dans les données que l'on recueillait du ciel, il convenait de répliquer. Le *sujet* se devait d'offrir une réplique et le *Quichotte* comme les *Essais* étaient deux formes de cette réplique : l'une qui se projetait corps et biens dans le dérèglement et l'autre qui cherchait à y résister en sauvant un centre,

un *Je* face au tremblement. Les deux vies, celle de Quixada et celle de Montaigne, avaient en commun de se déployer en un temps de trouble des croyances, où les États cherchaient à contenir le désordre par plus de centralisation, plus de sécurité, plus de dogme et d'absolutisme. Dans les royaumes de la péninsule Ibérique : l'expulsion des Maures et des Juifs, la recherche d'une cohérence chrétienne. Et, de l'autre côté des Pyrénées, une guerre de religion où les catholiques s'inquiétaient des progrès de la Réforme. En ces temps de tueries, de massacres, liés aux dogmes et à la contestation des dogmes, des questions telles que : *En quoi, en qui puis-je croire ? Qui dit le vrai et qui dit le faux ?* devenaient bien souvent des outils de survie. De part et d'autre des Pyrénées, ce qui servait d'appui, de vérité, s'était mis à vaciller, et le pouvoir, qui ne déteste rien plus que ce vacillement, se cabrait ; encore quelques années et la pensée politique s'en remettrait à Hobbes, au monopole de l'usage de la violence afin de maintenir son emprise sur un monde qui, par la technique – l'imprimerie –, la foi – les différentes croyances – ou la géographie – le décentrement –, lui échappait. Dans ce contexte, ces deux réponses au vacillement du siècle, celle de Montaigne et celle de Quixada, pouvaient être vues comme les réponses de sujets soumis au trouble, qui cherchaient, par quelques opérations de l'esprit, à *tenir dans le monde*.

### *Face au vertige*

À ce vertige, à ce dérèglement, à ce vacillement des systèmes d'appui au XVI<sup>e</sup> siècle, Quixada transformé en Quichotte oppose un dérèglement supérieur. C'est une force qui va par les chemins pour halluciner le monde. Par sa vie de folie, d'errance, il ne cesse de poser la question : *Qu'est-ce qui est vrai ? Qu'est-ce qui est réel ? Que puis-je croire ?* Au contraire, Montaigne – vu notamment par Stefan Zweig dont je venais de relire l'essai<sup>9</sup> – qui avait lui aussi à faire face à des temps de furie, se demandait : *Que sais-je ?* Et même si cette question n'a jamais été retrouvée parmi les phrases inscrites sur les poutres de la fameuse « librairie » de Bordeaux, elle dit justement ce qui est au travail dans les *Essais* : une tentative pour consolider, raffermir un *Je* face aux folies et à l'impermanence, au vacillement et à l'inquiétude. Dans les termes de cette première étude : Quixada est une

---

<sup>9</sup> Stefan Zweig, *Montaigne*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 6<sup>e</sup> éd. 2012.

machine à vivre qui a perdu ses appuis et se donne à l'extérieur, à l'errance. Montaigne est une machine à penser en quête de stabilité intérieure. Dans les deux cas, nul ne *fait retour*. Nul ne *réagit* à la peur par le refus, par la réaffirmation d'un dogme ou d'une vérité passée. Ils cheminent vers ce qui vient et survient. Pour Quixada, c'est l'*habitation fictionnelle* qui lui permet de tenir, de chuter et de se relever. Il écrit sa vie en la rêvant, en croyant follement à ce qu'il rêve de vivre. Il projette à même le monde sa fiction, laquelle devient son appui. Pour Montaigne, c'est l'espoir d'une autre fondation du moi en retrait des passions et des errances du temps, de l'histoire et du pouvoir. Dans les deux cas, leur « moi » recherche une autre *habitation textuelle*. Mais l'un s'emballe à partir d'un texte qui devient errant – après la destruction de sa bibliothèque – tandis que l'autre, par le soin porté à sa librairie à laquelle se sont ajoutés les livres de son ami, La Boétie, trouve l'apaisement entre les ouvrages conservés. Quixada est en exil, il a perdu les liens, les connexions, les appuis qui le reliaient à sa demeure. Montaigne a pris acte de la perte du « frère » – La Boétie – qui était un appui, une attache. Mais La Boétie, en lui léguant sa bibliothèque, lui a transmis des liens : un vaste système de liens qui relie Montaigne au monde et à son ami. L'un, Quixada, a perdu les attaches de son moi et la fiction devient pour lui « le pays suspendu » dans une course où le *sujet vertigineux* ne se retrouve pleinement qu'au moment de la mort. L'autre, Montaigne, cherche à consolider ses attaches – sa « librairie » – en suivant l'oscillation d'une pensée qui devient l'épicentre interne de son « moi », tandis que le monde au-dehors se désaxe, se déchire. Quixada perd l'équilibre. Montaigne veut le retrouver. Quixada devient un déséquilibré magnifique, un désaxé. Pour lui, la fiction est à la fois la source d'une déstabilisation – une coupure avec le monde, avec les appuis de sa vie ancienne – et celle d'un nouvel appui – une prise de la fiction sur le monde, une forme de son habitation errante. Montaigne, lui, cherche à reprendre pied, à ne pas tomber. Et il ne le fait pas dans la stabilité et la certitude des croyances anciennes, mais par le mouvement même de la pensée, en se liant aux livres qui sont là, dans sa demeure, et aux expériences qu'il accueille lors de ses sorties. C'est là un des points de contact entre ces deux vies, celles de Quixada et de Montaigne, qui, bien que contemporaines l'une de l'autre, ne pouvaient se croiser. Les deux « sortent » et « rentrent ». Mais, tandis que l'un ne peut plus retourner au « foyer de ses livres », puisque celui-ci a été dévasté, l'autre peut encore reprendre le chemin de sa demeure : la bibliothèque a tenu. Tandis que toute la vie de l'un est projetée vers le dehors – Quixada devenu le Quichotte ne reste pas longtemps

en son foyer –, la vie de l'autre ne se donne au dehors – Montaigne à cheval – que pour cheminer plus avant vers le dedans.

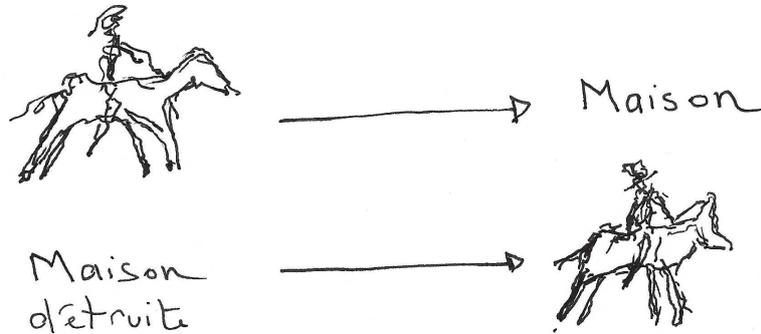


La bibliothèque, dans ce parallèle des vies, est à l'image du sujet. Alors que le sieur Quixada a perdu la raison, qu'il est déjà « parti », ses livres sont brûlés. Au contraire, Montaigne peut revenir sur ses terres, où sont ses livres. Une bibliothèque traverse les âges, une autre est défaite et mise à sac. Le « moi » du *sujet inquiet* est sans cesse projeté à la recherche d'un lien manquant, d'une attache. Il devient à son tour *vie vertigineuse*, prise dans l'accélération de la production fictionnelle, dans une espèce de rêverie en temps réel qui déplace et déforme et métamorphose ce qui est donné en le réencodant selon un surrégime de croyances où la mort n'existe plus, où le réel – ce à quoi l'on se heurte – n'est qu'un support fragile, par où se relancer vers d'autres fictions, d'autres agencements de croyances. Mais parallèlement, dans une autre vie que la sienne, un *sujet* – Montaigne – répond au « moi errant » en délaissant le vacillement, l'oscillation, l'impermanence et en cherchant, à partir de tous les livres du « frère » absent, La Boétie, sur les fondations de ces livres, à retrouver un équilibre ; quelque chose qui tienne face au tumulte de l'existence. Il y a dans ce duo – Quixada, Montaigne – un peu du *fou* et du *sage*. Le sage apprend à sentir le centre en lui et, parce qu'il cultive justement ce centre *intérieur*<sup>10</sup>, parvient à se relier au monde, à ses mouvances. Le fou, lui, cherche dans les chimères, les

---

<sup>10</sup> Dans les savoirs qui m'ont été utiles à travers ma chute, pour reprendre pied, je mentionnerai les trois noms sous lesquels ce « centre » est connu. En Chine, le *dantian* inférieur, en Inde, *Svabhishana*, et au Japon, *bara*, trois dénominations qui pointent toutes vers un lieu physiologique considéré comme un « centre » qu'il convient de cultiver pour *tenir dans le déséquilibre*.

aventures, les fictions, *hors de lui*, la raison de sa vie et ne l'aperçoit qu'à la fin, quand cette errance vient se resynchroniser avec son corps, au jour de sa mort.



### *Un dernier dessin*

Je fis un dernier dessin pour fixer ce que j'avais trouvé dans cette première étude sur le vertige inaugural du chapitre IX et éclairer ainsi ce qui m'attirait dans la peinture du Greco : la menace des nuages sombres, le ciel prêt à s'ouvrir pour frapper la ville, la muraille sinueuse qui tombe dans l'abîme. Ce sombre, cette inquiétude qui sont là, prêts à s'abattre comme un orage, et jettent sur la place du marché de Tolède une tonalité obscure, trouble et dangereuse. Sur mon dernier dessin, qui aurait horrifié à la fois Le Greco et Cervantes, je représentai deux cavaliers : l'un retourne en sa demeure, c'est Montaigne à cheval ; l'autre laisse derrière lui son foyer, c'est Quixada transformé en Quichotte. Tels sont les deux mouvements indissociables du vertige. L'un vers une découverte des nouveaux appuis sémiotiques par lesquels le « moi » recherche ce centre, en soi, pour *se tenir* dans le mouvant des choses ; l'autre, à partir d'une destruction, d'un désattachement s'élançant dans une course inquiète pour produire des fictions à quoi tenir, jusqu'à ce que mort s'ensuive. En les considérant, ces deux cavaliers, il me vint à l'esprit que j'aurais aimé pouvoir les inverser, de telle façon que celui partant de la « maison détruite » soit en haut, tandis que le retour vers la demeure soit en bas, laissant entendre que le *ritorno in patria* serait encore un horizon possible : des retrouvailles. Mais ç'aurait été, d'une certaine façon, croire que les temps peuvent nous rendre ce qui a été perdu. J'ai fait le dessin ainsi et je crois qu'il montre bien où j'en suis de ma recherche. Il n'y a, je le

comprends, pas de retour possible. La coupure, dans la vie vertigineuse, nous est donnée. C'est ce que je me figurais de ce que j'avais maintenant à traverser : la perte, l'effondrement des liens, la destruction, l'éparpillement. J'avais perdu les témoins de l'enfance, le frère, la mère, le père. J'y avais ajouté l'exil, le départ, et une certaine capacité à m'égarer entre les fictions. Mais toutes ces coupures – les miennes et celles de ces héros : Montaigne, Quixada – et encore, mon impulsion à couper avec la ville où j'avais grandi, et plus largement, les terres brûlées, les départs pour cause de guerre, les vies sur les routes, les exils en quête d'un « foyer », toutes ces coupures, selon des intensités de douleur différentes, étaient en accéléré, des répétitions des premières coupures : la verticalisation, le langage, chocs inauguraux de nos instabilités, de nos mises à distance, de nos séparations. Et je notais, en vue d'élaborer ma « loi du vertige » :

*Nous voulons croire à nos demeures. Nous finissons par les prendre pour des demeures certaines : la langue, le pays, la somme des liens sémiotiques qui nous protègent, les cartes que nous tenons pour des représentations de la réalité, les repères qui nous servent à nous orienter, les rues qui nous sont familières, les noms que nous donnons à ces rues. Mais lorsque la bibliothèque est détruite, lorsque le monde de signes que l'on croyait habiter est plus vaste, plus infini, plus décentré, plus instable que nous ne le pensions, lorsqu'une langue qui nous servait à penser décline – le latin pour Montaigne – ou que des langues sont effacées – l'arabe, l'hébreu à Tolède – lorsque les sèmes qui sont nos prises sont bouleversés, alors, c'est tout le vertigineux de la vie humaine qui apparaît.*

Il n'y a pas de différence entre la bibliothèque de Montaigne et celle de Quixada au motif que l'une contient des livres de « science » et l'autre des ouvrages de « fiction », pensais-je. Du point de vue du déséquilibre – du vertige –, les deux rassemblent des textes, des livres qui sont des formes d'encodage. Les romans de chevalerie et les volumes de la « librairie » de Montaigne induisent, les uns comme les autres, une certaine relation au monde. Mais ni les uns ni les autres ne pansent la coupure – le premier exil, la première coupure – entre le « foyer de la lettre » et le monde. Parler de l'*habitation comme croyance* – dont le *Quichotte* n'est que l'intensification –, c'est apprendre à vivre dans l'oscillation d'un code, d'une manière d'encoder les choses, qui change sans cesse. C'est aussi voir que nous participons de cette écriture, que nous avons notre part dans le fait de récrire notre habitation : les codes qui nous gouvernent. Le Français Montaigne, lui, modifie le code, il écrit en langue

vulgaire, en établissant par son écriture un très grand nombre de liens, tandis que d'autres, plus anciens, se périment. Quixada, lui, ne cesse de réencoder la région de la Manche en y projetant ce qu'il veut croire et, ce faisant, en produisant l'histoire à venir. Mais ce que je découvrais, à la lumière de la toile du Greco, c'était une vue plus effarante ; combien ces *habitations de signes, de codes*, qui sont le propre de notre vie humaine séparée de la vallée, de la rivière, de ce ciel ombrageux – comme, sur la peinture, ces fortifications –, sont fragiles, soumises au tremblé de l'Histoire : des demeures exposées à l'arbitraire et à la destruction : des destructions intimes, ou des ruines plus collectives, qui nous laissent dans le vide, face au nu de la vie, sans attache ; alors *sapiens*, qui bien souvent s'avance de façon si certaine, si potente, chute ; une chute au cours de laquelle *Je* se découvre comme une somme de liens, de prises, d'attaches que le temps fera voler en éclats.

## ÉTUDE N° 2

### DE LA RIGUEUR DE LA SCIENCE

#### *Borges et le vertige du double*



Alors que je me lançais dans ma deuxième étude – après le chapitre IX du tome I de *Don Quichotte* – pensant aux liens innombrables qui rattachent par-delà les siècles Miguel de Cervantes et Jorge Luis Borges, ayant en tête les paroles de Borges confessant avoir « habité » toute sa vie, d’une certaine façon, à l’intérieur de la bibliothèque de son enfance tel l’hidalgo de la Manche en sa demeure avant sa première sortie, me préparant pour ce faire à la relecture d’un court texte de l’auteur argentin intitulé « De la rigueur de la science » grâce auquel j’espérais pouvoir arrêter ma chute, je fus étonné de voir surgir en ma mémoire, presque simultanément, une image cinématographique d’un certain film vu à un trop jeune âge ; un film qui se rappelait à moi – comme la *Vue de Tolède* faisant son apparition alors que j’entamais ma relecture du *Quichotte* – sous l’angle d’une perspective en plongée donnant sur des marches d’escalier tournant à angle droit autour d’un vide central ; image dont je n’eus pas de mal à identifier la source tant le film dont elle était extraite m’avait marqué enfant. J’eus alors l’idée, comme on mène une expérience en

mélangeant des ingrédients dont on soupçonne qu'ils pourraient en se liant les uns aux autres produire une réaction digne d'intérêt, de mettre en relation ces deux « objets » que le hasard d'une réminiscence me portait à considérer ensemble : le texte « De la rigueur de la science » de Borges-Miranda, proposant l'idée singulière d'une carte à l'échelle 1/1 – hypothèse, si je peux l'exprimer ainsi, de « science-fiction », où la représentation tend à se synchroniser avec la chose représentée –, et *Vertigo*, le film d'Alfred Hitchcock dans lequel un policier à la retraite nommé Scottie est engagé par un de ses amis pour surveiller une ravissante Madeleine. Car, pensais-je, si l'approche de ce texte avait appelé l'image de l'escalier, c'est qu'il y avait peut-être dans ce lien involontaire une relation digne d'intérêt. Qu'est-ce que cette vue en plongée sur les marches du clocher d'un couvent – une mission espagnole en Californie – dans un film justement titré *Vertigo* pouvait m'apprendre du sentiment vertigineux ?

### *Exégèse*

Puisque le rapport critique que nous nourrissons avec les textes qui ont structuré notre constitution en tant que sujets – je veux parler ici des textes « profanes », fictions, bandes dessinées, contes, fables... – m'a toujours semblé un prolongement des techniques de l'exégèse des textes dits « sacrés », et que l'exégèse à l'infini est une forme de la folie, je décidai pour commencer de repartir du texte seul, « De la rigueur de la science », afin de m'en tenir *à la lettre* comme l'on se tient, également, dans un registre juridique, à la *lettre* de la loi. J'avais conscience que Borges était devenu comme Cervantes un auteur sacré pris dans l'entrelacs des commentaires et des exégèses, mais dans le contexte de cette relecture je m'aperçus combien je redoutais – ici, je retrouvais ma peur tenace de l'autorité – la masse textuelle accumulée, ce qu'elle aggravait du vertige que je ressentais déjà. Je m'autorisai donc à poursuivre sans atteindre à ce savoir que l'on dit exhaustif. Et si je tremblais à la seule pensée des générations de spécialistes attachés aux livres de l'Argentin, à commencer par celui dont Borges disait qu'il l'avait inventé – Roger Caillois – en l'intraduisant vers le français, je me rassurais en me figurant qu'à aucun moment je ne souhaitais me hisser à la hauteur d'une quelconque maîtrise. Après tout, le *vertigineux*, n'est-ce pas ce qui justement avoue ce que la maîtrise, au contraire, s'obstine à vouloir cacher ? Si je reprenais le texte tant de fois commenté, c'était donc dans la perspective

singulière de ma chute et de ma possible reprise ; et, en ce sens, je me résolus à ne pas m'équiper d'autres harnachements que ce court fragment errant et mystérieux : « De la rigueur de la science ». Cette résolution prise, je rachetai un exemplaire d'*Histoire universelle de l'infamie* où le texte se trouvait. J'insiste sur ce rachat, car il s'agissait, pour freiner ma chute et, si possible, me relever, de reconstituer ma bibliothèque : un système de liens qui avait été emporté dans la destruction et que je cherchais à retisser, sans nostalgie, selon une autre vue ; celle de l'escalier en plongée et en noir et blanc offerte par Hitchcock à la postérité.

... En cet empire – est-il écrit dans « De la rigueur de la science » –, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire, et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendiants les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques.

(Suarez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Lib. IV, Cap. XIV, Lérida, 1658)<sup>11</sup>.

### *Relire*

À peine l'avais-je relu que je repensai à la librairie de Montaigne où étaient gravées des citations qui formaient son habitation textuelle, un foyer de textes-poutres et de textes-

---

<sup>11</sup> In Jorge Luis Borges, *Histoire universelle de l'infamie, Histoire de l'éternité*, trad. Roger Caillois et Laure Guille, Paris, Éditions du Rocher, 1951 ; rééd.10/18, 1994, p. 107.

charpentes. « De la rigueur de la science » était pour moi de cette sorte de texte – un foyer, une habitation, un texte-charpente –, à cette différence près que je ne disposais plus de lieu où l’inscrire ; plus de poutre où le graver. Dans ma chute, c’était le sens même du foyer qui m’avait quitté. À l’image de celle du sieur Quixada après l’incendie, ma bibliothèque était errante – un foyer errant de liens que je tentais de reconstruire après une succession d’accidents et de deuils. Et je pressentais que cette histoire de carte imparfaite, puis parfaite, puis oubliée, m’appelait précisément parce qu’elle était, à sa façon, un conte de l’impermanence : une fable inquiète pour des vies détachées. Je constatai d’ailleurs que ce qui m’aidait à *panser* ma chute tenait justement à la vue que le texte offrait. On y assistait au deuil d’une croyance – c’est ainsi que je le comprenais –, celle en une *rigueur de la science*, quand les repères, calculs, expertises se délitent, se transforment ou s’abandonnent. Je voyais à la relecture défiler les « cartes » auxquelles j’avais cru : la parole du père, de la mère, du frère, et les cartes auxquelles notre espèce au fil de son histoire s’était rattachée ; celles qui avaient été contredites, déplacées, détruites, remplacées. Les langues aussi n’étaient-elles pas des cartes qui nous donnaient accès à un certain monde ? Les livres religieux n’étaient-ils pas des cartes, des manières d’encoder les choses selon une certaine croyance, une certaine loi ? Les sciences n’avaient-elles pas imposé leurs cartes en encodant la vie selon tel ou tel langage, tel ou tel système d’écriture, de notation ? Chaque fois, des « vues ». Chaque fois, une manière d’encoder la vie à partir de la séparation sémiotique, de la coupure humaine ; nos cartes – des vues – servaient d’appui et, un jour, elles étaient débordées ou oubliées ou abandonnées « à l’Inclémence du Soleil et des Hivers », comme dans le court texte du maître aveugle. Et que nous arrivait-il alors ? Qu’advient-il lorsque plusieurs âges de nos cartographies – de nos encodages, qui sont aussi nos prises sur le monde, ce à quoi nous tenons, en quoi nous croyons – se stratifient, causant partout des fronts de désynchronisation, des conflits de codes, des orages entre les cartes ?



### *Traits saillants*

Voici les traits saillants qui me frappèrent à la relecture : a. l'ironie du double parfait, de la croyance scientifique en une reproductibilité technique du monde, ici, de l'Empire ; ironie que le titre du texte portait, « De la rigueur de la science » – laquelle, en toute *rigueur*, cédait devant une loi plus impérieuse, celle de l'instabilité et de l'impermanence des codes.

b. La flèche de cette impermanence qui donnait à ce texte un mouvement d'accélération en nous menant de l'âge de l'expansion de la carte – jusqu'à celui de sa coïncidence avec l'espace représenté – jusqu'à l'obsolescence. Ce mouvement valait métaphore pour tous les modèles scientifiques, techniques, les systèmes d'encodage du monde qui avaient structuré des rapports, des relations, au fil de la modernité et qui avaient été remplacés.

c. Le trouble du double, d'une représentation à l'échelle 1, auquel s'ajoutait le trouble sur l'auteur, entre celui qui consigne le texte, en ce cas Borges, celui qui, dans une version antérieure, signait en lieu et place de Borges et Bioy Casares – B. Lynch Davis – ou celui qui est demeuré dans la version que je relisais, Suarez Miranda. Cette instabilité, ce *double trouble* qui est non seulement dans l'histoire de la carte, mais aussi dans une certaine crise de la paternité du texte – crise de l'*autenrité* –, faisait écho à ce que j'avais noté pour le chapitre IX du *Quichotte* et me portait à observer avec une plus grande attention ce qui advenait quand on laisse agir l'instable au lieu de s'y opposer. Que m'arrivait-il si je croyais à B. Lynch Davis, à Suarez Miranda et à ce titre de livre au bas du texte : *Viajes de Varones Prudentes* ? Et cette date, 1658, qu'en déduire ?

d. Je notais aussi la vision anthropocénique contenue dans ce mythe vertigineux qui conduit à l'abandon d'une technique – la

cartographie – sous l’effet conjugué de l’oubli, du désintéret – les « Générations Suivantes » – et des désordres climatiques – « l’Inclémence du Soleil et des Hivers ». Que pouvait m’apporter cette intrusion du temps, du climat, des saisons dans mon enquête ? Étions-nous plus ou moins sujets au vertige lorsque notre appui de dernière instance, la Terre, est oublié au profit d’une densification et d’une complexification des systèmes de signes ? Enfin, je consignais en e. la vision de ce qui demeure – ce qui reste – quand le « progrès » échoue et que la carte parfaite est abandonnée : ces « Animaux » et ces « Mendiants » qui font irruption, évoquant les conditions d’une *vie nue*, survivant dans les ruines de l’ancienne science, c’est-à-dire : de l’ancienne croyance. Qu’avaient-ils donc à me dire, ces « Animaux », ces « Mendiants » ?

### *Ébauche d’une loi*

Je n’avais pas encore exploré les parallèles avec le *Vertigo* de Hitchcock, mais ce que je percevais du vertige – du devenir vertigineux du monde – se nouait déjà en plusieurs points avec les motifs relevés dans le texte. Je savais en effet que les techniques de reproduction – « l’Art de la Cartographie » – s’étaient considérablement développées depuis l’origine fictionnelle du texte – 1658 – si bien que quelque chose comme une loi faisait son chemin dans mon esprit, que je tentais d’amorcer ainsi :

*Plus le champ de la reproductibilité technique s’étend – le double –, plus l’expérience humaine coïncide avec une expérience du vertige.*

Et je notais qu’il me faudrait, à un moment ou à un autre, écrire même brièvement une histoire de la reproductibilité technique tant elle était solidaire de l’accroissement de nos vacillements. Je pensais notamment à ce qui était survenu depuis l’époque où Suarez Miranda était censé, selon Borges – je maintenais le cap fixé lors de ma première étude, « croire à Sidi Ahmed Benengeli » –, avoir écrit ce livre dont « De la rigueur de la science » était extrait : la duplication du monde par l’accumulation de strates visuelles, sonores, textuelles, le développement de multiples techniques d’encodage. En tant que métaphore, l’histoire consignée par Borges valait anticipation : car si Suarez Miranda l’avait conçue, si je voulais bien *croire* à Suarez Miranda, alors, oui, elle anticipait notre quête de

reproduction de la vie sous toutes ses formes et l'accélération de nos disruptions ; et elle prévoyait ce cycle de plus en plus rapide qui va de l'abandon de certaines cartes à l'élaboration de nouvelles et à la persistance comme spectres de celles qui ont été abandonnées.

### *Spectres*

Mais quel était le devenir de la carte abandonnée ? Disparaissait-elle ? Dans « De la rigueur de la science », elle persiste comme trace : « des Ruines très abîmées ». Et c'est bien ce que je ressentais dans ma chute. Les différentes manières que j'avais eues d'encoder la vie, dans l'enfance, avaient beau ne plus pouvoir me servir – après la mort, l'exil et l'entrée dans une autre langue – elles restaient là, à l'arrière-plan, comme ruines, si bien que le vertige provenait d'une persistance des appuis du passé – des cartes d'hier – dans le présent. Plus s'accumulaient les strates d'encodage au fil du temps et les techniques de reproduction, puis de production même du vivant, plus je concevais que des spectres – des cartes abandonnées – continuaient à nous hanter. La vie vertigineuse était cette vie traversée, envoûtée par des encodages persistants du passé qui entraient en conflit avec les nouveaux encodages du présent. Et cette ébauche de loi – *plus se développent les techniques de reproduction, plus il y a vertige* – me parut alors devoir être prolongé par un premier ajout en introduisant cette dimension du temps :

*Plus le nombre de cartes ruinées ou abandonnées augmente, plus le vertige lié à la reproduction – au double – s'intensifie par la persistance de ces cartes dans le présent, comme spectres ; le monde n'est plus seulement dédoublé, il est voilé par les échos de toutes les tentatives ratées de reproduction.*

Et je me figurais alors cette nuée des cartes et des codes qui continuent de nous hanter comme des voiles d'opacité. Cependant, parce qu'il m'importait de relier les différents éléments du texte – « De la rigueur de la science » – pour voir comment ils se nouaient en donnant forme au vertige, j'en vins à considérer ce qu'il y avait de commun entre le trouble sur l'auteur – ce que la lignée Lynch, Bioy Casares, Borges, Miranda transmettait – et le trouble du double que la carte à l'échelle 1 projetait. Que se passe-t-il, en effet, quand, arrivant à la fin d'un texte que l'on pense avoir été écrit par X, il s'avère, selon les dires

de X, avoir été écrit par Y en un autre temps ? En quoi un texte conçu par un auteur flottant – Miranda chez Borges, Benengeli chez Cervantes – présente-t-il une configuration identique à un espace hanté par une carte fantôme, oubliée ou tombée en désuétude ? Ici, je voyais converger en une même densité de vertige le trouble sur l'autorité – l'auteur et ses doubles – et le trouble sur le lieu. La réalité, ce que l'on continue de mal nommer ainsi, était cette présence fuyante, introuvable, à l'image de l'oscillation entre les visions du Quichotte et les traductions de Sancho Pança pour rappeler son maître à la raison. Elle se dérobaît toujours plus par la multiplication de ces cartes errantes – l'obsolescence des vieux systèmes d'appuis – et de ces auteurs flottants qui, à la fin, initient l'écriture de nos mondes. La nostalgie était l'un des noms du vertige, ou, plus justement, de son refus, qui cherchait à freiner, à calmer ce flux impétueux des cartes produites et abandonnées, des codes nouveaux et périmés. Le vertige augmente, me disais-je, car la sédimentation des systèmes de signes ne fait pas que dédoubler le monde. Elle engendre des spectres et, par voie de conséquence, des conflits de spectres. Ce que j'étais tenté de nommer aussi : nos désynchronisations. Et si le lieu de notre habitation de dernière instance – la Terre, le corps – est encodé de mille façons – cartographique, médiatique, technique, textuelle – n'est-il pas logique de nous trouver projetés sans cesse dans des brèches, des failles, entre les langues, les langages, les codes, les cartes, là où la vie tombe tout en requérant partout des traductions pour tenter de reprendre prise ? Je notais cette question : si je ne tiens qu'à une carte – quelle qu'elle soit, un livre, un jeu vidéo, un écosystème d'images, de sons, de références – qu'advient-il du *sujet* qui croit habiter *dans* cette carte quand celle-ci est abandonnée ?

*Le vertige est ce qui survient quand, pris dans nos systèmes d'attaches secondaires – les signes, les cartes –, nous oublions les points d'appui que sont, en dernière instance, la vie animale, la vie végétale ; la vie atmosphérique ; quand nous prenons pour des appuis stables, solides, ces encodages multiples que nous élaborons d'âge en âge et qui fondent notre pouvoir, mais qui finissent par être abandonnés ou si profondément transformés au fil du temps qu'il s'avère alors que nous ne tenons plus à rien.*

Et ce nouvel ajout à la loi fut une sorte de réponse. Cependant, son énoncé seul ne me suffisait pas. Je voulais arriver à *toucher* si possible le sens de cette chute dans et entre les cartes. Ne pas rester enclos dans le langage, rendre tout ça plus palpable, toujours plus

physique, plus matériel. Et c'est ainsi, comme chaque fois que je craignais de devenir trop abstrait, quand je ressentais entre ce qui s'énonçait et le corps trop de hauteur – ce devait être ça, l'énergie qui me poussait à me reprendre au monde, cette pulsion pour revenir à la main, après la langue –, que je me remis à dessiner : un dessin où je représentai, d'un côté, la chute d'une carte et, de l'autre, celle de ses habitants. Et ce fut face à ce croquis qui, par quelques liens synaptiques, me rappela la vision des hommes et des femmes se jetant des étages du World Trade Center, au début de notre siècle, que je notai ce qui se présentait à mes yeux comme une énigme, celle des derniers mots du texte : car que restait-il de nos vies, après la chute, c'est-à-dire : après l'abandon ou la destruction de nos cartes-prises ? Le texte de Borges-Miranda n'offrait-il pas une clef en parlant en sa fin de cette existence parmi les « Animaux » et les « Mendiants » ?



### *Hanté*

Au cours des mois où ma crise vertigineuse fut le plus aiguë, j'ai pu noter un trait singulier du trouble qui s'est emparé de moi : la façon dont le présent était littéralement hanté, dont les morts – la disparition de mon ancien système d'appuis – poursuivaient leur vie en moi, de telle façon que l'ensemble de ma personne ne parvenait jamais à se poser, mais était, au contraire, sans cesse confronté à une menace : la vie avait, en permanence, un double fond, le présent s'abîmait dans le passé. Je craignais les arbres tant ils me renvoyaient, sans que j'en sois conscient, à ceux de mon enfance, aux forêts

d’hier que je cherchais à fuir. Je ne parvenais plus à être en paix, car le double fond du passé – les anciennes cartes – ne cessait de me déstabiliser. Une vivante spectralité érodait les prises auxquelles je cherchais à me raccrocher. Mon esprit encodait le présent à partir des traumatismes, des mémoires, soit par la fuite, soit par la peur. J’étais devenu une *story-machine* qui doublait la vie d’une histoire venue d’avant et ce dédoublement créait un vacillement où plus rien ne semblait tenir. La fuite fictionnelle – ou l’*encodage* en temps réel d’une fiction à venir – était la seule chose à laquelle je parvenais à me raccrocher. Mais il suffisait que cette fiction se révèle comme fuite, que la preuve de l’impossibilité de ma croyance me soit donnée, pour que tout se mette à retomber, à l’image de celles et ceux que j’imaginai dans « De la rigueur de la science » : les habitants de la Carte. Une fois la Carte de l’Empire abandonnée, s’étaient-ils mis à chuter jusqu’à échouer parmi les « Animaux » et les « Mendiants » ? Étaient-ils descendus jusqu’à se heurter au *nu de la vie* ? Avaient-ils eu recours à une « carte à venir », pour ne pas tout à fait sombrer, pour continuer à espérer ?

### *Une carte fantôme*

Avant d’en venir au *Vertigo* de Hitchcock et aux raisons pour lesquelles l’image des marches – la vue en plongée des marches du clocher de la mission espagnole où Scottie doit poursuivre Madeleine avant qu’elle ne tombe – m’était revenue en mémoire, je me résolus à explorer plus avant la façon dont « De la rigueur de la science » – le texte – avait lui aussi d’être hanté. Il y avait – je le notais – ce qui relevait de l’histoire même : ce trouble du pays remplacé, puis cette instabilité de la carte errante, abandonnée – ses « ruines » – que j’imaginai tels des lambeaux, ici ou là ; fragments d’un calcul, d’une orthonorme, d’un système de signes devenu fantomatique et qui persistait dans le temps d’après. Il y avait ce trouble d’*auteurité* – trouble sur l’auteur – que Borges avait, en quelque sorte, amplifié au fil des versions et des rééditions. Par ce tremblé sur le lieu d’inscription, « De la rigueur de la science » était relié à différents livres selon les éditions et les pays ; on le trouvait dans *El Hacedor – L’Auteur* – en espagnol, alors qu’il était inclus, en français, dans *Histoire universelle de l’infamie*. Cette instabilité du nom d’auteur et du lieu d’inscription du texte prédisposait au vacillement. Mais ce qui me fut d’une plus grande utilité encore, ce fut d’apprendre qu’une autre carte se cachait derrière celle de l’Empire :

quel texte hantait celui de l'auteur palimpseste B. Lynch Davis – Borges – Bioy Casares – Miranda ?

*Lewis Carroll*

En prenant connaissance de cette « carte fantôme » – un texte peu connu et très rarement cité de Lewis Carroll –, je parvins à reproduire l'expérience de la chute. La prise textuelle à laquelle je pensais pouvoir me raccrocher – « De la rigueur de la science » – fuyait au fil de mon étude en me renvoyant à un double fond, une autre prise : le texte de Lewis Carroll, dont « De la rigueur de la science » était comme un écho. Qu'en était-il de cette prise paradoxale – le texte de Borges qui devait m'aider à saisir la mécanique de notre temps vertigineux – si ce que je prenais pour un texte original prêté par Borges à Suarez Miranda, n'était qu'une variation et une métamorphose d'une histoire imaginée par un autre auteur, Lewis Carroll en l'occurrence ? Comme il en va des appuis en montagne au cours de l'ascension de parois à mains nues ou bien en cordée lorsque telle ou telle de nos prises lâche, j'eus l'image de mes mains battant dans le vide, cherchant à se raccrocher au souvenir d'un texte et qui, en l'empoignant, échouaient à arrêter la chute en dévissant plus radicalement. Le mythe vertigineux de la carte à l'échelle 1 dans « De la rigueur de la science » pouvait-il n'être qu'un emprunt ? Et était-il anodin d'apprendre que cet emprunt venait d'un livre peu lu d'un auteur dont l'œuvre était justement connue pour rendre compte de la prodigieuse instabilité de ce que nous continuons d'appeler, faute de meilleur mot, le réel ?

« Combien est utile une carte de poche ! » je remarquai.

Ainsi commençait le passage du texte de Lewis Carroll dont « De la rigueur de la science » était inspiré.

« Voilà encore une chose que nous avons apprise de votre Nation, dit Mein Herr : l'art de la cartographie. Mais nous l'avons porté bien plus loin que vous. Qu'est-ce que vous considérez comme la plus large carte qui serait vraiment utile ? »

« Autour de six inches pour un mile. »

« Seulement six inches ! s'exclama Mein Herr. Nous avons très vite atteint les six yards pour un mile. Puis nous avons essayé cent yards pour un mile. Et c'est là qu'est apparue la plus grande idée de toutes ! En fait, nous avons fait une carte du pays à une échelle d'un mile pour un mile. »

« Est-ce que vous l'avez beaucoup utilisée ? » demandai-je.

« Elle n'a pas encore été déployée jusque-là, dit Mein Herr. Les fermiers s'y sont opposés : ils ont dit qu'elle risquait de couvrir tout le pays et d'obstruer la lumière du soleil ! Donc, nous utilisons maintenant le pays lui-même comme une carte et je peux vous assurer que ça marche presque aussi bien<sup>12</sup>. »

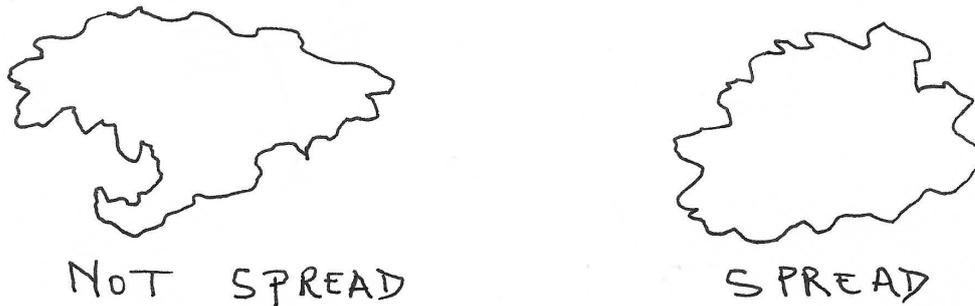
Voilà comment l'idée d'une carte à l'échelle 1 était esquissée chez Lewis Carroll, mort un an seulement avant que la naissance de celui qui deviendrait Jorge Luis Borges : une carte qui, à l'époque de son invention dans *Sylvie and Bruno Concluded*, en 1893, n'avait, selon son auteur, « pas encore été déployée ». Le texte de Carroll, précurseur de cette folle hypothèse prométhéenne de la carte à l'échelle 1, hantait donc à son tour l'histoire déjà hantée, consignée par Borges sous le nom de Miranda. Et cela – je le comprenais –, il m'importait de le savoir non pas tant pour l'assurance que je croyais avoir, désormais, de tenir la source ou l'origine de l'idée. Je n'ai jamais nourri aucune ambition en matière de source ou d'origine et, si je m'y intéresse, c'est toujours pour redécouvrir combien cette quête pour identifier ce qui est là, au commencement, nous porte à faire l'expérience d'une fuite, d'une évasion. S'il m'importait d'étudier aussi la carte de Carroll, ce n'était donc pas pour remonter à la source, mais plutôt pour mener une comparaison : comment cette idée de Lewis Carroll qui apparaissait dans *Sylvie and Bruno Concluded* se transformait-elle dans *Histoire universelle de l'infamie* ?

---

<sup>12</sup> Lewis Carroll, *Sylvie and Bruno Concluded*, Londres, Macmillan and Co, 1893, chap. 11, « The Man in the Moon ». Traduit par moi-même.

*Comparer*

En accueillant l'entrelacs d'une réalité stratifiée, en laissant apparaître la « carte fantôme » sous celle de Borges, je ne comptais aucunement distinguer le vrai du faux – ce qui, soit dit en passant, me paraît être une visée vouée elle aussi au vacillement. Je voulais surtout relever les différences entre la carte parfaite telle qu'un auteur du XIX<sup>e</sup> siècle l'avait présentée et celle qu'un auteur de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> avait élaborée. Comparer l'art cartographique de Lewis Carroll et celui de Miranda/Borges. Jouer au jeu des différences, à l'instar de ces quasi-copies que l'on soumet aux enfants pour qu'ils aiguisent leur sens de l'observation. Ce fut dans cette perspective, pour débiter ce jeu, que je fis un nouveau dessin. J'y représentai à une échelle minuscule deux cartes en reprenant les termes du texte de Lewis Carroll.



À gauche, la carte inventée mais non encore déployée chez Lewis Carroll : *not spread*. À droite, la carte non seulement inventée, mais étendue et finalement abandonnée chez Borges : *spread*. Les contours que je leur avais donnés n'étaient, de ce que j'en savais, que le fruit du hasard. Mais ce qui m'arrêta, ce fut les mots que j'inscrivis sous leur dessin, car ils me révélèrent cette tendance mienne d'user de la langue anglaise, en laquelle j'ai grandi – en même temps que dans la langue française –, pour dire les choses brièvement ; comme si les mots, en anglais, me semblaient toujours plus concrets, plus matériels. Et cette dualité de langues, puisqu'elle n'était pas sans lien avec la vie du jeune Borges, lequel fut élevé à mi-chemin de l'anglais et de l'espagnol, au point que je n'étais jamais très loin de penser que c'était une des raisons qui fondait son monde à double fond, cette manie

du palimpseste qui caractérisait son écriture, je ne pus m’empêcher de m’y arrêter au moment de me lancer dans ma comparaison. Le vertige né de cet écart – entre les langues – m’avait-il rendu plus perméable au déséquilibre ? Avais-je gardé en mémoire cette brèche de stupéfaction où, à un très jeune âge, j’avais aperçu l’arbitraire des signes et craint de tomber ? Et cette peur qui venait du fond-sans-fond de la langue s’était-elle réactivée après mon départ vers l’Allemagne ? L’anglais, pour moi, c’était la parole directe, frappante, parfois intimidante, souvent joyeuse du père. Le français venait de la mère, la langue où tout se compliquait, où l’angoisse, l’inquiétude appelaient une soif, un désir insatiable de contrôle et d’emprise. Ces polarités avaient-elles été bouleversées par l’intrusion de l’allemand, langue à la syntaxe inversée, qui semblait bousculer les pôles de ma fondation ? Borges, lui, vécut toujours paisiblement en deux langues, la langue nourricière, savante, livresque, et la langue de la rue. Était-ce la stabilité de ces deux prises – ces deux cartes – qui avait fait de lui ce maître tranquille et ironique que je me figurais ? J’arrêtai là ma digression à partir des mots écrits sous mon dessin – *spread, not spread* – parce que je craignais de perdre le fil et me refusais avec constance à psychanalyser les auteurs que j’aime de peur de percer ce voile d’opacité qui me les fait aimer. Je laissai donc ces questions, pensant dans tous les cas que cette stabilité apparente de Borges, du moins celle dont je trouvais qu’il faisait montre dans ses apparitions, s’ouvrait justement dans sa littérature aux profondeurs inquiètes du double, aux jeux de miroir, aux effrois de l’enfant. Je les laissai aussi, je crois, car je pressentais que ces questions sur la ou les langues étaient déjà là, depuis le commencement, dans l’histoire de ma chute, dans la langue instable du marché de Tolède, et continueraient à se faufiler entre les différentes études qu’il me restait à mener.

« *Spread* » – « *not spread* »

Je me remis aussitôt à la tâche en me demandant comment comparer les deux cartes, celle de l’Anglais et celle de l’Argentin. Et alors que je m’apprêtais à mettre en relation leurs formes spatiales – « déployée », « non déployée » –, voilà ce qui m’apparut : c’était le temps ou bien l’Histoire qui, entre elles, s’était déroulée. Ce qui séparait les deux cartes, c’était cet œil monstrueux des guerres, de tout ce qui, au cours du premier XX<sup>e</sup> siècle, était survenu. À la relecture, ce qui me semblait devoir être pensé dans ce jeu des différences

venait de cette hachure des empires qui se heurtent et se délitent, des tranchées qui se creusent, des récits qui se hissent idéologiquement pour recouvrir le monde et justifier une possession, une hiérarchie, mais aussi des techniques dont on se dote pour naturaliser ces possessions et ces hiérarchies. Comment, me demandais-je, entre la mort de Lewis Carroll – 1898 – et 1946, date à laquelle « De la rigueur de la science » paraît pour la première fois, dans *Los Anales de Buenos Aires*, comment la carte à l'échelle 1 s'était-elle étendue et pour quel résultat ? Comment avait-elle été finalement « abandonnée » ? Entre ces dates, 1893 – date de la publication de *Sylvie et Bruno Concluded* – et 1946, que s'était-il passé ? Quelle emprise des signes sur nos vies se révélait dans ce déploiement ? Quelle avancée sémiotique – quelle conquête des codes – pouvait-on voir dans le passage de la cartographie de Carroll à celle de Borges ?

Pour commencer de répondre, je notais en désordre : a. de me souvenir que le texte de Walter Benjamin sur *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* n'était paru qu'en 1936, soit dans l'entre-temps qui sépare les deux cartes. b. Que la cartographie de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, au temps de Suarez Miranda, avait été cet instrument par lequel l'Europe était partie à la conquête du monde ; l'affirmation de l'art cartographique coïncidant avec la mainmise, l'emprise sur des vies qui, par une autre codification, juridique celle-ci, avaient été réduites en esclavage. Le code – l'encodage cartographique – avait contribué à détruire des liens ancestraux. Je notais *encodage = coupure*. Puis c. entre Carroll et Borges, 1893 et 1946, deux guerres mondiales, un progrès des techniques sans précédent. La photographie, le cinéma – arts de la reproduction au cœur de l'étude de Benjamin – avaient produit des liens sémiotiques nouveaux et conduit à l'abandon ou à la dissipation de liens plus anciens. Il me suffisait pour me figurer la destruction de ces liens de me repasser en mémoire les photographies envoyées par les Poilus du front. Les photographies de morts – des copies imparfaites de visages que la guerre avait emportés – hantant les foyers de l'après-guerre. Je notais aussi d. qu'entre 1933 et 1946, les capacités techniques avaient été mises au service de la production massive de mort. Au nom d'une certaine carte – la langue abstraite de l'extermination et l'encodage racial –, la plus grande destruction de liens généalogiques avait été perpétrée. Je notais e. que si la carte de Carroll n'était pas déployée, celle de Borges l'était, mais qu'il n'en restait que des lambeaux, au point que les vies restantes – en 1946 – survivaient parmi les « Animaux » et les

« Mendiants » ; dans les termes qui se formeraient plus tard pour penser ce nouvel état des choses, la carte à l'échelle 1 était, d'une certaine manière, celle de l'*homo sacer*<sup>13</sup>. Les habitants de la carte étaient retombés avec elle et, pour ceux qui avaient été pris dans cet encodage intégral de la vie, il ne restait rien que l'archive détruite et l'expérience de la vie nue.

### *Extension*

À comparer les deux cartes – l'histoire de leur déploiement, du *not spread* de Carroll au *spread* de Borges –, un lien apparaissait entre la reproductibilité technique – la capacité de reproduire la vie – et la destruction des êtres et des choses : le lien entre la croyance dans un certain encodage – la carte – et la destruction produite par cet encodage. Le vertige naissait de cette double action de la croyance – une entrée dans le monde des signes – et de la destruction produite par cette croyance qui faisait de nous des orphelins en nous projetant dans l'exil, en nous déportant. Je notais ces éléments pour mémoire, en soulignant leur relation : 1. l'affirmation d'un nouveau code, d'une nouvelle « Carte de l'Empire » – un pouvoir, une technique –, 2. la destruction de liens antérieurs à l'affirmation de ce nouveau code, et 3. le vertige d'après, quand les liens que la vie a tissés ont été détruits et que les prises liées à ce code nouveau n'ont pas encore été stabilisées ou ont conduit à une destruction massive, organisée, des vies exclues par ce code.

Ce qui me frappait entre le *not spread* et le *spread*, la carte non déployée de Carroll et celle déployée de Borges, entre 1893 et 1946, c'était donc l'extension des capacités d'encodage : comment le mouvement vers la reproductibilité technique de toutes les choses et des êtres s'était amplifié et combien le système d'appuis primordiaux – la vie nue – qui est encore mentionné dans la cartographie de l'Anglais lorsqu'il parle des « fermiers », ou de « la lumière du soleil », a disparu dans celle de Miranda/Borges. En 1893, alors que la carte à l'échelle 1 est prête, Carroll dit que les « fermiers » s'y sont opposés. « Ils ont dit qu'elle

---

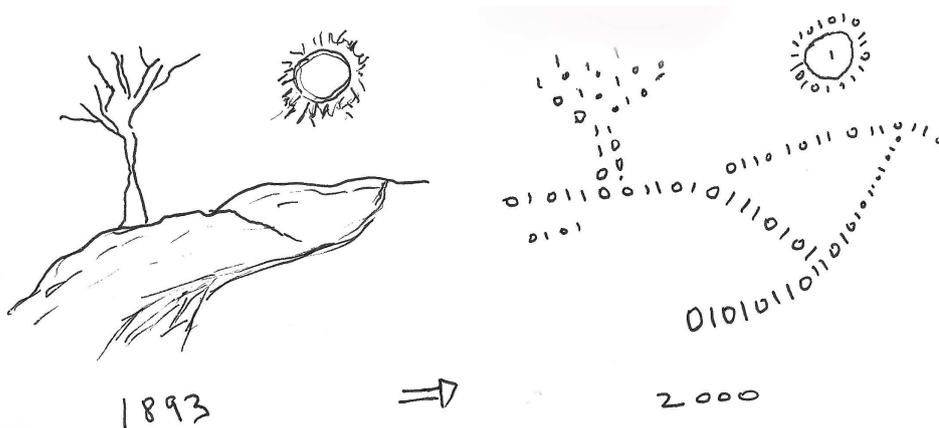
<sup>13</sup> L'*homo sacer* – *homme sacré* – désigne dans le droit romain le statut d'une personne qui ne dispose plus d'aucun droit, et peut être tuée sans conséquence légale pour l'assassin. Cet encodage juridique antique a offert au philosophe Giorgio Agamben la matière de ses travaux, notamment dans *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1997. Je fais ici un usage différent de l'expression « la vie nue », qui n'a pas tant à voir avec le pouvoir – et la disqualification de certaines vies – qu'avec son effondrement.

risquait de couvrir tout le pays et d'obstruer la lumière du soleil. » En conséquence de quoi, écrit-il encore, « nous utilisons maintenant le pays lui-même comme une carte, et je peux vous assurer que ça marche presque aussi bien ». L'opposition des fermiers fait écho, à la même époque, aux critiques formulées par William Morris dans le sillage du mouvement luddite pour freiner l'extension d'une vie soumise à la machine, manufacturée. Dans la carte de Carroll, l'opposition des fermiers révèle que le référent – la « lumière du jour » – résiste à l'empire des signes – la carte – chargés de le remplacer. La chose représentée – le pays – persiste par la voix des fermiers. Le système d'attaches primordiales – l'appui de dernière instance qu'est le système Terre, là où croissent nos nourritures, où se trouve notre sol, où vivent les autres *étants* dont nous tirons notre laine, notre coton et, plus généralement, nos « matières premières » – tient. Le lien avec la « lumière du soleil » n'est pas rompu, quand bien même la technique serait prête pour remplacer le monde. Mieux, l'opposition des fermiers conduit à ce que l'on use du « pays lui-même comme carte ». Et me vinrent alors à l'esprit, en pensant à cette résistance du lieu, de la première attache, les errances de Sebald, celui dont chaque livre semble vouloir relier les textes au paysage.

### *Une ligne de faille*

Les deux textes – Carroll et Miranda/Borges – se tiennent sur cette ligne de faille entre les codes et le vivant – et je notai que c'était *ça*, ce lieu de la littérature que je cherchais à cerner, là où elle nous émeut, quand elle nous rappelle à cette séparation qui ne pourra jamais être suturée, quand elle se tient sur cette ligne, ce fil de coupure, là où la langue s'attache à ce qui a été ou sera perdu. Mais, dans la carte de Carroll, ce qui persiste, c'est un monde irréprésentable, une vie irréductible, l'un et l'autre dressés contre ce qui les nie en les transportant, en les encodant. Au contraire, en 1946, dans le texte de Borges, l'histoire nous est racontée, non plus du point de vue des « fermiers », mais sous l'angle des Cartographes. Il n'y a plus d'opposition ici au pouvoir de réplique du vivant. Chez Miranda/Borges, nous sommes dans le code. La résistance de la vie – « le pays lui-même » – ou, pour inviter une nouvelle fois Walter Benjamin, l'« authentique » – ce qui tend à s'évanouir par la reproductibilité technique – a décliné. Il n'y a, en 1946, plus trace de « fermiers » ou de « lumière du jour ». Il ne reste que des habitants vivant à l'intérieur de

leurs encodages ; à l'intérieur de la foi qu'ils portent à leurs signes. Dans le texte de Borges, nous sommes encapsulés, et le référent extérieur n'est plus là comme un avant. Il reparait *après*, quand tout est retombé, quand les lambeaux du code hantent et errent. Dans ce monde, à l'intérieur de cet envoûtement des langages, des signes qui tiennent lieu de vie, le lointain référent se rappelle par les caprices du climat ; ici, Borges semble annoncer l'anthropocène : *cette ère où les capacités humaines liées aux pouvoirs démultipliés d'encodage du monde, qui se révélait à l'époque de Borges dans l'expérience répétée de la guerre totale et de l'extermination, deviennent un des éléments les plus déterminants de la modification du système Terre. Cet anthropocène<sup>14</sup> encore innommé se sent déjà dans le texte de 1946 – derrière la Carte – par la mention de « l'Inclémence du Soleil et des Hivers ». « De la rigueur de la science », lu depuis aujourd'hui, me paraissait une fable du *géocide*, quand la destruction des écosystèmes et des espèces nous rappelle à l'habitation première – la vie nue – et à l'obsolescence de nos cartes – la retombée des hauteurs de nos existences dans les signes – en nous livrant, parmi « les Animaux » et « les Mendiants », au concret oublié du vivant à quoi l'on tient. Et ce fut à ce moment-là que je repris le dessin pour figurer en un croquis simple là où je comprenais que nous en sommes arrivés, à l'issue de cette montée en puissance du code. D'un côté, je dessinaï la lumière du jour, les contours d'un « pays », et de l'autre, cette lumière et ce même pays, mais en usant pour ce faire de 0 et de 1.*

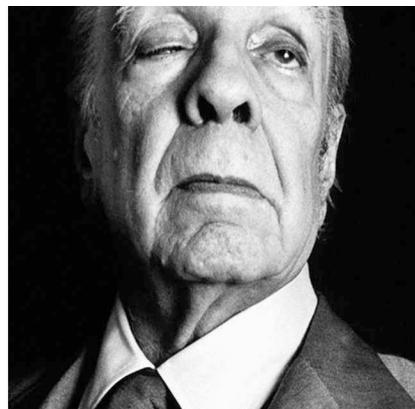


<sup>14</sup> Une apparition du mot aurait été relevée dans les travaux du géologue russe Alexei Petrovitch Pavlov en 1922, mais le terme ne rentrera dans le vocabulaire courant qu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. C'est en 1955 qu'a lieu le premier événement scientifique où se discute collectivement l'hypothèse d'une transformation du Système-Terre par l'action humaine lors d'un symposium à Princeton, « The Earth as Modified by Human Action », un titre inspiré du livre de George Perkins Marsh, *Man and Nature : Or, Physical Geography as Modified by Human Action*, datant de 1864.

Le vertige m'apparaissait ainsi : un temps paradoxal où nous découvrons l'ampleur d'une destruction causée par un encodage – une confusion entre la carte et son référent –, alors que, redécouvrant par la survenue de quelques accidents ou crises ou catastrophes intimes ou collectives la réalité de nos cartes humaines qui ne tiennent à rien – à rien d'autre qu'à leurs signes –, nous cherchons dans le nu de la vie, aux côtés des « Animaux » et des « Mendiants », des attaches pour nous rétablir.

*Borges à la lumière d'Hitchcock*

Mais quel était alors le sens de cette image, celle des marches en plongée dans le film *Vertigo* d'Alfred Hitchcock ? En quoi s'était-elle invitée dans mon esprit, tandis que je me lançais dans la relecture du court texte de Miranda/Borges, « De la rigueur de la science » ? Et que pouvait-elle me dire, cette image, du trouble et de la hantise qui gagnaient les différentes contrées de l'Empire, au pays – le nôtre – des cartes abandonnées et remplacées ?



Pour comprendre cette réminiscence involontaire – celle des escaliers de *Vertigo* – qui me semblait pouvoir jeter quelque lumière sur certains traits de la vie vertigineuse, je décidai de repartir non plus du texte « De la rigueur de la science », dont la densité métaphorique était intimidante, mais du trouble explicite de Scottie, le policier à la retraite dans le film d'Hitchcock sur la piste duquel la vue en plongée des marches m'avait conduit. Je commençai par un nouveau visionnage – revoir le film comme je relisais les livres qui m'avaient constitué – afin de me rappeler les formes du trouble de Scottie.

*Acrophobie*

Je passai donc ici du *trouble de l'auteur* – le vacillement du dogme, de la loi, de l'*auteurité*, du code – au *trouble de la hauteur*. Dans *Vertigo*, Scottie souffre de ce que la médecine nomme « acrophobie », laquelle s'empare de lui au tout début du film lors d'une traque sur les toits où, échouant à dépasser sa peur et à sauver ainsi l'un de ses collègues, il le voit s'écraser quelques mètres plus bas. C'est à partir de cette chute primordiale que l'intrigue du film se déploie : une histoire se développant autour de cette paralysante acrophobie : du grec *ákron*, signifiant « sommet », et *phóbos*, « peur ». Telle est la terreur dont souffre Scottie. Une peur des hauteurs que les docteurs considèrent comme un champ particulier d'un ensemble plus large de phobies et dont les symptômes sont bien décrits, mais contre laquelle les remèdes manquent tant les causes en sont variées. En somme, les origines de la peur de Scottie se perdent dans une nuée dont nous ne voyons à l'écran qu'un acte déclencheur : la chute.

Ce trouble de la hauteur peut avoir à sa source un traumatisme – dans l'enfance – ou bien des difficultés de synchronisation entre les sens. L'*acrophobie* est communément décrite comme un *vertige* ou un sentiment de vacillement lié à l'*éloignement d'un système de repères directs*. Autrement dit, tant que nous sommes en contact – palpable, visuel, auditif, sensoriel – avec des éléments proches, matériels, tant que nous avons prise, nous *tenons au monde*. C'est lorsque nous nous en éloignons que le vertige peut survenir. Scottie ressent ce trouble des hauteurs quand la situation traumatique qu'il a connue se reproduit. Et je comprenais que ce traumatisme, dans sa singularité, m'empêchait de formuler quelque considération générale. Cependant, à la vue du film, mon intuition me poussa à considérer que, sur un certain plan, nous sommes tous plus ou moins des Scottie : des habitants de la hauteur. Des sujets pour qui les repères s'éloignent, les prises directes sur le monde se dérobent, les appuis s'érodent, dans un système de signes où les strates s'ajoutent les unes aux autres, où des cartes font de l'éloignement – du lointain, de la distance, du *tele* – le lieu de notre habitation.

*Une hantise*

Poursuivant alors mon visionnage, je fus rappelé à un second trouble qui vient prendre le relais du premier dans le déroulé de l'intrigue. Voici dans quelles circonstances : après le traumatisme de la course-poursuite sur les toits, Scottie ne peut plus exercer son métier. Mais, alors qu'il est convalescent, un ami lui confie la charge, au titre de détective privé, de surveiller sa femme, une ravissante Madeleine à la beauté diaphane, aux cheveux d'une blondeur troublante. Un jour que Scottie a suivi la fuyante épouse de son ami dans sa curieuse errance jusqu'aux marges de Los Angeles – jusqu'à une « mission espagnole » – celle-ci s'élance dans l'escalier du clocher qui, on le comprend, va la mener au sommet : précisément ces marches qui m'étaient apparues à l'instant où je me lançais dans l'étude du texte de Miranda/Borges. Scottie doit suivre Madeleine et braver sa peur de la hauteur. Seulement, pris comme lui dans le tourbillon des marches – une vue subjective vers le bas, en plongée –, on sent que son acrophobie le reprend. Madeleine, elle, poursuit son ascension et Scottie, pétrifié, ne peut que l'apercevoir par l'une des ouvertures : son corps en chute filant vers une mort certaine. C'est à cet instant que l'ex-flic convalescent conclut – sans avoir pu aller jusqu'au sommet – que Madeleine s'est suicidée. Hanté par le souvenir de la ravissante épouse de son ami, dont il s'est épris, Scottie se met à errer ; une errance obsessionnelle, car il cherche Madeleine ou, du moins, une silhouette qui pourrait lui ressembler. Son présent est littéralement sous l'emprise d'une image disparue. Il veut partout retrouver une image du passé. C'est ici que sa peur de la hauteur – son acrophobie – se prolonge en un second trouble : cette hantise, un envoûtement du présent par le passé, ou un empiétement du passé sur le présent, qui va produire, dans le film et sous l'impulsion de Scottie, un trouble du dédoublement.



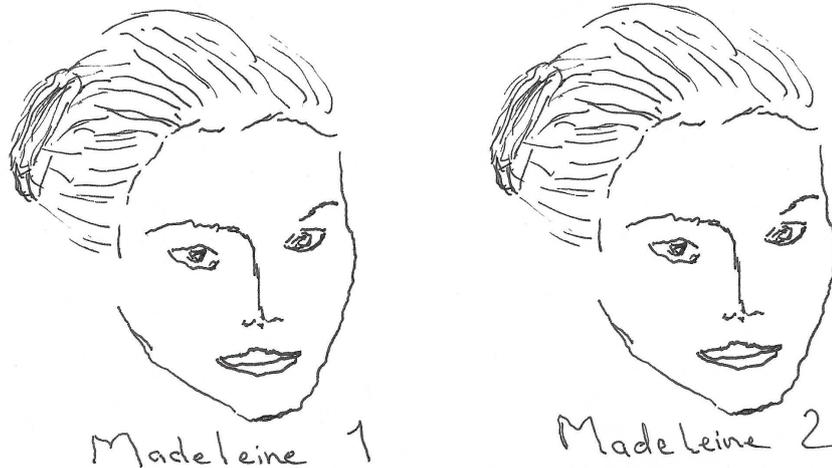
Après avoir rencontré par hasard, dans la rue, une femme dont la silhouette lui rappelle celle de Madeleine, Scottie s'emploie à la séduire pour finalement en faire une seconde Madeleine ; dans les termes du texte de Borges, il cherche à produire une Madeleine à l'échelle 1, une *carte de Madeleine* qui pourrait la remplacer. La disparition de la femme aimée – Madeleine I – crée une hantise qui pousse Scottie à retrouver dans le présent ce qui a disparu, ce qui a été détruit. Il fait de cette femme de substitution une Madeleine II. Il lui demande de se teindre les cheveux, cherche le même tailleur que celui de la femme qu'il aimait, le fait revêtir. Pour le spectateur aussi, quelque chose se trouble : la carte – Madeleine II – remplace son référent – Madeleine I – alors que le succès de Scottie est presque total, n'était la résistance de ce double qui voit bien que quelque chose chez lui vire à l'obsession. La carte – Madeleine II – est ainsi déployée – *spread*. La femme vivante – différente, mais refabriquée à l'image de la première – vient remplacer la morte. Le lien manquant – Madeleine I, l'amour disparu – est recherché dans la vie d'après, Scottie errant par les rues en quête de son sosie. Le double de Madeleine – sa doublure désirée par Scottie – est une réplique qui provoque et aggrave un trouble sur le temps et l'identité par la production d'un fantôme. Et tandis que je consignais ces remarques au fil de mon visionnage, pris par l'intrigue que je croyais pourtant connaître par cœur, je me demandais : est-ce elle, la ravissante et diaphane Kim Novak vue par les yeux de Scottie ou bien une autre femme lui ressemblant en tout point ?

### *Chercher le lien*

Dans le film d'Hitchcock, le premier traumatisme de Scottie – l'acrophobie – est lié à une peur de perdre ses appuis : une peur des hauteurs qui l'a empêché de sauver un collègue lors d'une course-poursuite sur les toits. Et ce qui se développe à partir de là dans *Vertigo* embrasse une autre forme de vertige : un vertige de la ressemblance, de la copie, de la reproduction. Mais quel lien, me demandais-je, peut-il y avoir entre ces deux formes de trouble, de la hauteur et du double ? Et comment l'histoire de Madeleine m'aidera-t-elle à cerner ce qui se noue, sur un autre plan, dans « De la rigueur de la science » ?

Dans *Vertigo*, il y a glissement et extension du trouble de Scottie. Son acrophobie se poursuit dans une forme de vie hantée par la morte, Madeleine. C'est comme s'il existait une sorte d'écho entre les deux troubles. D'un côté, la perte des appuis concrets qui effraie

Scottie pendant la course sur le toit ou quand il essaie de rattraper Madeleine dans les escaliers du clocher de la mission et, de l'autre, la perte des appuis sémiotiques pour celui – le spectateur du film – qui assiste à la reproduction de Madeleine I en Madeleine II.



Dans ma tentative de mieux cerner ce qui se joue dans le mythe vertigineux de la Carte à l'échelle 1, et par ce lien qui se révélait doucement à moi entre dédoublement et hantise, entre multiplication des cartes, formes d'encodage du monde et amplification des vertiges par persistance spectrale des codes effacés, ou ruines et lambeaux de cartes abandonnées, tombées en désuétude, il me vint à l'esprit que l'emmêlement des deux « Madeleine », qui est aussi un emmêlement des temps entre le passé et le présent, me rappelait à la sensation de vacillement que j'avais pu ressentir lorsque les hasards de la vie m'avaient conduit à me retrouver face à des jumeaux parfaits : la coprésence de visages identiques m'aidait à me figurer ce qui nous arrive à la fois collectivement et intimement quand nous sommes face à un nombre toujours plus grand d'espaces et d'incarnations gémellaires. Dans les défis qu'ils lancent à l'identité – le pays A = le pays B, Madeleine I = Madeleine II –, les jumeaux, les doubles, les répliques, les reproductions, les enregistrements, les copies, les multiples sont les vecteurs de cette expérience que nous faisons entre une chose ou un être et ce qui les rappelle en multipliant leur motif, leur contour, leur silhouette, leur allure. L'expérience d'une forme se trouve alors hantée par quelque chose ou quelqu'un qui lui est, d'une certaine façon, identique. Face à ces multiples constellations de la ressemblance – dans le monde de *Vertigo* comme dans celui de la Carte de l'Empire –, notre système d'appuis est

profondément bouleversé. Qui est là ? Où est l'original et où est sa copie ? Dans quel espace vivons-nous ? Dans le « pays » ou dans une « carte » étendue à l'échelle 1 ? C'est en ce sens qu'il me semblait que nous étions toutes et tous, d'une certaine façon, des Scottie, habitants de la hauteur pour qui les repères concrets, directs, s'éloignent et les hantises se multiplient alors que s'érode ce qui nous servait jusque-là de prise : l'original, l'authentique, le vrai. Et je notais ce qui devait être, encore une fois, un ajout à la loi que j'avais commencé d'écrire :

*Comme le trouble de la hauteur, le trouble du double est lié à des appuis manquants ou fuyants ou abandonnés ou disparus, lorsque les techniques et les motifs de reproduction de la vie se multiplient, lorsque les causes de la destruction des liens, des attaches – guerres, morts, exils, destructions d'écosystèmes –, se rejoignent en une commune érosion de nos prises, de nos attaches.*

#### *Appuis concrets et appuis sémiotiques*

Face au spectacle de Madeleine I et de Madeleine II, nous sommes troublés. Nous ne parvenons plus, au fil du film, à distinguer les images des deux femmes. Scottie, lui, ne connaît pas ce trouble. Il est tout entier dans le monde du double, happé par son obsession. Il voit le passé dans le présent. Sa hantise – son envoûtement – occupe toute son existence. Il recrée ce qui a été retranché au monde par le suicide de la belle Madeleine. C'est une forme de nostalgie active, une révolte contre la mort qui refuse l'irréparable de ce qui a eu lieu. Scottie n'est pas *troublé* comme nous le sommes, il vit, sans s'en apercevoir, *in trouble*. Il se projette dans un présent hanté par la réincarnation des signes de Madeleine. Scottie, en produisant Madeleine II, assure sa survie. Il dépasse un trouble – celui de la hauteur – par un autre auquel il s'attache. Dans son monde hanté, Madeleine est son point d'appui, de reprise. Mais, pour nous qui sommes assis dans une salle de cinéma ou à la maison, devant nos écrans, les appuis directs et concrets ne manquent pas. Nous n'avons *a priori* pas peur de la hauteur, car nous sommes reliés au sol, à nos bases, par notre assise. Si nous sommes happés par le trouble de Scottie – et, plus avant, par le film d'Hitchcock –, c'est que la perte des appuis directs – dont souffre Scottie – se prolonge par une perte, pour nous, des appuis sémiotiques : le film érode notre capacité à dissocier Madeleine I et Madeleine II. La même blondeur de cheveux, les mêmes habits, le même regard, une silhouette identique. Scottie et,

derrière lui, Hitchcock nous font entrer dans la Carte à l'échelle 1. Le film montre l'étape manquante entre Carroll et Borges, entre le *not spread* et le *spread* : ce qui nous arrive lorsque la reproduction est parachevée, lorsqu'un monde gémeilaire naît finalement, en différé, par la multiplication de doubles, de cartes à l'échelle 1, qui remplacent ce qui n'est plus, ce qui se dissipe, ce qui est détruit. C'est ici tout le processus d'un vertige par multiplication de cartes à l'échelle 1 et, par voie de conséquence, de spectres qui nous est dévoilé.

Comme Scottie dans *Vertigo* ou les habitants de la Carte – non signalés dans le texte de Borges, mais que l'on devine, si l'on reprend le texte de Lewis Carroll, avec la mention des « fermiers » – nous disposons *a priori* de deux types d'appuis : ceux que j'ai qualifiés de *directs*, de *concrets*, et ceux que j'ai dits *sémiotiques*. Autrement dit, nous tenons au monde par des prises concrètes et par des signes ou, plus exactement, par des encodages – des histoires, des fables, des récits, des contes, des équations, des algorithmes, des langages, des cartes, des pancartes, des chiffres, des équations – qui créent une certaine relation de *lisant* au reste du vivant ; ce que nous appelons modernité – notre avancée dans les temps – est le lieu d'un chiasme de plus en plus prononcé entre les *appuis concrets* – le contact au monde, les pieds qui touchent le sol, les mains qui sentent les choses et les êtres et, plus largement, le lien avec l'ensemble de la biosphère – et les *appuis sémiotiques* – les signes sur lesquels nous croyons pouvoir prendre appui, les encodages, y compris livresques – et je pense ici à ce que nous nommons les « livres de compte » –, par lesquels nous gouvernons le vivant. D'un côté, nous ne pouvons que constater combien les *appuis concrets* demeurent archaïques. D'un autre, combien les *appuis sémiotiques* sont de plus en plus sophistiqués.

Ce chiasme entre la complexité des systèmes de signes et l'archaïque de nos appuis est ce qui est mis en crise dans le monde de Madeleine II ou dans celui de la Carte de Miranda/Borges. Nous entrons, en quelque sorte, toujours plus profondément dans ce lieu du chiasme, dans la faille, là où nous entrevoyons que, à chaque instant, *tout peut tomber*<sup>15</sup>. Nous sommes de moins en moins, comme les « fermiers » de Carroll, en contact avec le « pays », « la lumière du jour », car les appuis sémiotiques nous servent de plus en plus de

---

<sup>15</sup> Je pense ici notamment à la littérature désormais abondante autour de ce que Pablo Servigne et Raphaël Stevens ont nommé la *collapsologie*.

foyer, de lieu d'habitation et, donc, de prise primordiale. Comme Scottie reproduisant Madeleine ou les habitants de la Carte se soumettant à l'ordre des Cartographes. C'est cet écosystème secondaire, dérivé – à partir d'une profusion de signes qui forment ce que je suis tenté de nommer une « seconde nature » –, qui nous sert de berceau et qui porte une certaine confusion entre les appuis directs et les appuis sémiotiques. Nous finissons par prendre pour des prises réelles, concrètes de la vie ce qui n'est qu'une strate de signes, une ligne de code. Et le vertige, dans ce contexte, est la révélation de cette confusion et de cet arbitraire. Il apparaît le jour où les habitants de la Carte se réveillent de leurs envoûtements et sont rappelés aux appuis directs. Et peut-être, pensais-je, que c'est le sens de ces énigmatiques « Animaux » et « Mendiants » dont parle Borges, qui demeurent là, une fois la croyance en la rigueur de la science retombée.

*Ce que « Vertigo » m'apprenait*

Ce que *Vertigo* m'apprenait, en plus du continuum que ce nouveau visionnage m'avait aidé à me figurer qui, dans notre écosystème sensationnel, relie la perte des appuis concrets – peur de la chute, peur des hauteurs, déséquilibre – à la perte des appuis sémiotiques, c'était donc cette relation entre la destruction d'une certaine forme de présence et l'aggravation de notre condition vertigineuse. Ainsi, la mort de Madeleine I pour Scottie et ses effets de hantise rappelaient la peur de la disparition du « pays » pour les fermiers de Carroll, la persistance de la « Carte abandonnée » en tant que « ruines » chez Miranda/Borges, la destruction partielle de la bibliothèque du sieur Quixada au début du *Quichotte* le relançant dans sa folle errance fictionnelle, ou le texte manquant de la présence maure et juive sur le marché de Tolède. Chaque fois, c'était une même histoire qui s'écrivait. Et, tandis que tous ces rapprochements m'apparaissaient, je me résolus à essayer de voir, pour finir, comment cette réaction en cascade allant de la destruction d'un système d'attaches à une amplification du vertige se manifestait dans le cas de « Scottie ».

Je repartis de ce qui, dans son cas, avait disparu : la silhouette de Kim Novak sublimée par l'œil du cinéaste. C'est en effet à la mort de Madeleine que s'arme l'obsession de Scottie, son désir de la reproduire pour la retrouver. Une mort ou une dissipation vient motiver la tentative de fabriquer Madeleine. *Il y a une séparation, une coupure, qui hante nos*

*habitations dans les signes, et que nous cherchons à compenser par la multiplication de nouveaux codes, de nouvelles séparations.* Et je notai que c'était un motif bien profond, celui qui partait de notre conscience – humaine – de la mort, c'est-à-dire de tout ce qui nous coupe, nous sépare, d'un certain rapport matériel au vivant – pour nous conduire, par le contrôle, le pouvoir, l'accumulation ou l'obsession, à en éloigner les effets, en effacer la trace. Ce que veut Scottie – je le résumais ainsi à la fin du visionnage –, c'est réparer l'absence en la niant. La production du double – Madeleine II – naît de ce refus de la mort, de laisser aller ce qui n'est plus. C'est en cela qu'il me semblait possible d'embrasser, dans le devenir vertigineux qui est le nôtre, les morts produits par la technique et par l'histoire d'un même regard : l'intrigue de *Vertigo* et l'incontournable de nos deuils. La perte de Madeleine, la mort de mon frère, le deuil que l'on doit faire de sa langue ou de son pays, l'exil qui nous sépare des lieux auxquels nous sommes reliés, le temps qui nous éloigne de l'enfance, la guerre qui défait et dévaste, la modernité qui destitue et remplace. D'un même regard, d'un même geste. Non par compassion ou par pitié, mais par logique. Ce qui disparaît emporte des formes d'attaches, de prises qui manquent à nos corps doublement physiques et sémiotiques ; et ce sont ces multiples formes de disparition – extinction, anéantissement, obsolescence, effacement – qui déclenchent en nous les vertiges. Quand nous croyons avancer en produisant un nouveau lien, un nouvel appui, nous cherchons dans le même mouvement à rappeler des formes d'appuis passés, des liens qui ont disparu. Et c'est dans cet immense réservoir – dans cet espoir toujours déçu – de retrouvailles avec ce qui disparaît que vont puiser la faim et la soif d'un plus grand pouvoir, pour que des cartes, des encodages à venir remplacent tout ce qui manque ; tout ce qui nous sépare.

*Dans l'ourlet du temps*

C'est ici que *Vertigo* et « De la rigueur de la science » finissent, dans cette seconde étude, par s'enchâsser. Je voyais que, comme Madeleine morte – c'était là où mon raisonnement, du moins, me conduisait –, la Carte abandonnée de l'Empire hantait le monde d'après. Au temps où elle était déployée – *spread* –, je concevais qu'elle avait servi à habiter le monde d'une certaine manière. Je me représentais les corps des habitants de la Carte ainsi noués, reliés à ses marques, ses dessins, ses lignes, prenant appui sur elle. Bien sûr, le texte ne me

disait rien des circonstances dans lesquelles elle était tombée en désuétude. Elle pouvait avoir été abandonnée à la suite d'une guerre – je pensai à la guerre fantomatique qui éclate à la fin du livre de Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes* – ou d'un changement technologique ou climatique. Il m'était même assez aisé de concevoir que la Carte de l'Empire avait cédé devant l'assaut des nouvelles techniques cartographiques issues du *Global Positioning System* : ces cartes quantiques où nous entrons dans l'espace représenté au point que celui-ci suit en temps réel notre position. Ou bien à la suite d'un réchauffement de l'atmosphère tel que les contours des continents et des archipels avaient dû être entièrement repris. La guerre ou l'innovation, les drames de l'Histoire ou la disruption : diverses voies d'une destruction qui engendre des fantômes, des « ruines », des restes, des lambeaux, qui hantent le monde d'après. C'est pour me figurer ce devenir des codes abandonnés que je fis un dernier dessin. Il était enfantin, inspiré par la remontée en moi de symboles par lesquels on représente toujours les fantômes. Je mis à gauche *la Carte abandonnée* de Miranda/Borges et, à droite, ce qui relevait de sa métamorphose ; ce qu'elle devenait dans le monde d'après : un devenir qui valait aussi bien pour Madeleine II que pour la région de la Manche transfigurée, ou que pour nos vies intimes, liées aux présences disparues de nos pères, de nos mères, de nos langues.



C'était là que la vue en plongée sur les marches d'escalier de la mission espagnole m'avait conduit : dans l'ambivalence spectrale du vertigineux, c'est-à-dire, plus simplement, en un lieu qui me semblait être comme l'ourlet du temps : le revers de ce qui s'affirme et s'élance comme pouvoir, maîtrise, contrôle, à l'endroit où l'on patiente auprès de ce qui est déplacé, déséquilibré, défait, détruit. Étudier le vertige, c'était se dédier à cet ourlet du temps, à ce

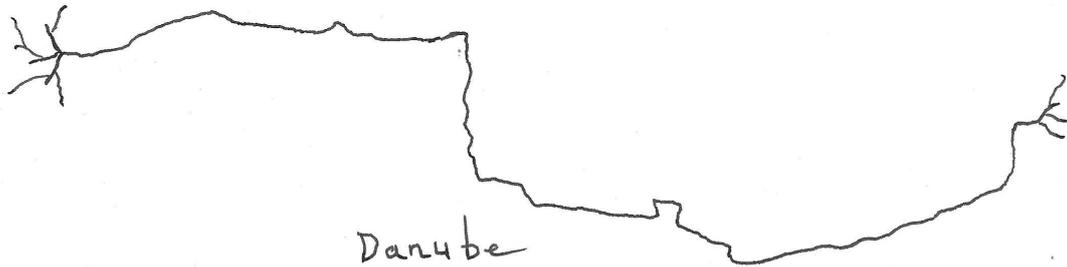
regard en biais de l'*Angelus Novus* dans la toile de Paul Klee dont Walter Benjamin avait fait l'« Ange de l'Histoire », se tournant vers le passé pour reconfigurer sans cesse la défaite, le désattaché, afin que ce lieu-là, celui de la ruine du « progrès », de la catastrophe, devienne porteur d'un sens à venir. Étudier le vertige, c'était prêter attention à la fragilisation de nos appuis qui, par le dérèglement et la destruction, sont sans cesse ébranlés. Et ce que j'avais appris – apprendre = prendre = prise – grâce à cette vue acrophobique de Scottie sur les marches de la mission espagnole de *Vertigo* valait donc pour nos vies dans les signes, dans les cartes, à l'heure d'une reproductibilité et d'une spectralité étendues où les codes perdent leurs liens avec les référents, c'est-à-dire avec le vivant. C'était ça que je devinais, au plus noir de ma chute, à la source d'une possible reprise, d'une revivance, lorsque, après les deuils et les hantises, on trouverait la clef d'une autre forme d'attache : une attache à venir.



### ÉTUDE N° 3

#### AUTOUR DU DANUBE

*Claudio Magris et le vertige des signes*

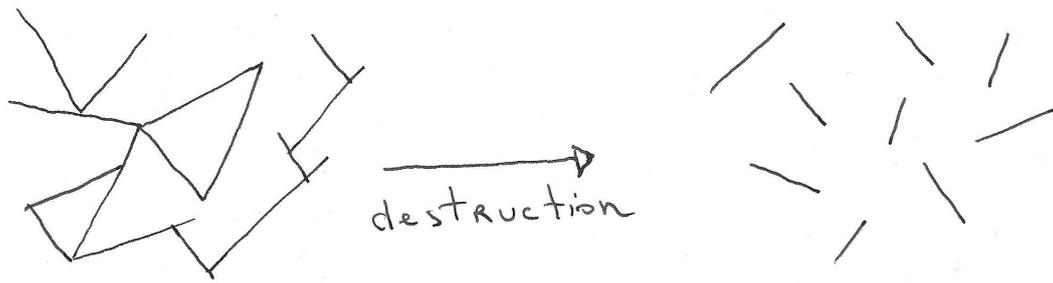


Pour reprendre pied et sortir, si possible, de la crise vertigineuse qui me happait en me faisant entrevoir le fond-sans-fond de l'existence, cet ensemble de signes sur lesquels nous croyons pouvoir nous appuyer et qui, à la faveur de quelques événements de l'existence ou bouleversements de l'histoire et de la technique, s'avèrent être des prises si fragiles et si arbitraires que leur dissipation ou leur destruction nous précipitent dans l'épreuve du vide et de la chute, je me lançai dans la relecture d'un livre qui m'avait émerveillé à l'âge où l'on se forge habituellement des « piliers » de connaissance : un livre de méandres qui restait pour moi un modèle, tant s'y mêlait sans qu'aucune frontière ne soit marquée la littérature, la géographie, la philosophie et une certaine conception de l'histoire. Dans mon enquête – pour cette troisième étude –, je pensais d'abord n'évoquer que le court passage que j'avais déjà commenté lors d'une polémique littéraire avec des écrivains dits « voyageurs » quelques années auparavant<sup>16</sup> ; un passage où Claudio Magris raconte une remontée aux sources du Danube, et qui a été dans mon

---

<sup>16</sup> Je fais ici référence au « Manifeste pour une littérature monde en français », paru en 2007, dont je fis une critique dans *Visiter le Flurkistan ou les Illusions de la littérature monde*, Paris, PUF, 2008.

travail le premier contact concret – hors l'écriture des romans – avec le thème du trouble, du vacillement. J'évoquais à cette époque le *vertige des origines* que nous ressentons quand ce que nous cherchons à établir avec certitude, en l'occurrence la localisation de la source d'un fleuve, se dérobe et nous laisse face à l'inquiétude d'une *arkhè* introuvable, à jamais prise dans l'oscillation des preuves et contre-preuves. Je m'apprêtais à reprendre le commentaire de ce court extrait, à l'image de ce que j'avais fait dans ma première et deuxième étude, suivant cette méthode en synecdoque – la partie pour le tout – qui tend à révéler que dans chaque segment d'une œuvre, si petit soit-il, il est possible d'apercevoir la structure de l'ensemble, comme un cristal vu au microscope. Mais en replongeant dans le livre au cours d'une lecture flottante qui s'apparentait à l'attention flottante que pratiquent les psychanalystes en se mettant à l'écoute de sens dérivés, inattendus, cachés, latents, je fus surpris de voir apparaître des motifs plus amples que ceux que j'avais soulignés dans mon premier commentaire sur le vertige des sources du Danube : l'expérience de lecture que je fis en embrassant la totalité du récit de Magris, de la source jusqu'au delta, de la Forêt-Noire jusqu'aux rives de la mer Noire, me sembla en effet constituer une boussole plus ample, car j'y découvrais une espèce de structure cachée du texte, guidant ses méandres. C'était une « échelle » à l'image de celle de Richter mesurant l'intensité des tremblements de terre : une échelle des différentes intensités d'adhésion aux signes – et donc au vivant –, allant de la plus forte croyance à leur emprise jusqu'au total et définitif évanouissement de cette emprise dans l'adoption du point de vue des choses – fleuves, forêts, montagnes, lacs – qui sont en dernière instance les témoins de nos rêves encodés, de nos histoires, de nos fictions, de nos lois, de nos croyances, de nos techniques, lorsque ces édifices sémiotiques que nous élaborons et auxquels nous nous attachons s'effondrent et qu'il ne reste que ça : le vivant après que le pouvoir des signes s'est dissipé. Ce que je ne savais pas, en revanche, c'est combien cette échelle résonnait avec les différentes phases de ma vie.



### *De la destruction et du vertige*

Dans le monde vertigineux du *Quichotte*, particulièrement en son chapitre IX, c'est la destruction d'une présence – l'effacement des vies juives et maures dans l'Espagne de la *Reconquista* – qui précipite un vertige de la fiction et de la traduction. La fuite en avant du sieur Quixada dans la chimère de sa vie chevaleresque après la destruction de sa bibliothèque peut être vue, sous cet angle, comme une longue et picaresque métaphore de cette relation entre la destruction ou l'évanouissement de certains liens et le vertige de la déliaison qui s'ensuit. Dans le *Vertigo* de Hitchcock, comme dans le court texte de Miranda/Borges, j'avais observé un même rapport entre destruction et vertige. Comme la mort de Madeleine I – sa disparition – motive chez Scottie la production de Madeleine II, dans « De la rigueur de la science », le remplacement du pays par la Carte puis son abandon conduisent à une hantise ; un réel dédoublé où le pays est la Carte et où la Carte abandonnée laisse une écume qui devient le fond-sans-fond, mouvant, de l'existence. C'est encore ce lien que je retrouvai entre destruction ou dissipation des appuis et vertige dès les premières pages de ma relecture de *Danube* ; comme si le livre avait été écrit pour consigner un certain état de l'Europe à l'issue du XX<sup>e</sup> siècle, dans le sillage de tant de ruines : un érudit se lance dans un savant voyage pour voir ce qui s'est absenté – les cartes qui ont été abandonnées, ce que d'autres ont pu aussi appeler *les idéologies* –, ce qui a été détruit au fil de l'histoire européenne et ce qui, malgré tout, est demeuré là, imprimé comme un texte dans les paysages : en somme, à mesure que je le découvrais, ce que le narrateur recueillait au fil de son errance m'évoquait des espèces de codes délaissés, des lambeaux de signes, des manières de construire le monde qui avaient été balayées, et ce

dans les villes, les montagnes, les forêts que traversait le fleuve, comme si ces multiples dépôts du monde humain avaient quelque chose à nous dire une fois leurs pouvoirs retombés. En relisant *Danube*, je trouvais un état des lieux sous des apparences de vagabondage : le livre d'un observateur qui viendrait inspecter le continent européen au terme d'une formidable et criminelle histoire ascensionnelle. Vers le haut, toujours vers le plus haut, le plus grand pouvoir, la plus grande maîtrise : vers des formes d'appuis à distance, de gouvernements du lointain qui, au moyen de codes juridiques, politiques, mathématiques, géographiques, biologiques, avaient cru dompter le tout du vivant ; ce vivant, ce lien au monde que les écrivains et les poètes dans leur attention au détail avaient cherché à recueillir, à rebours de l'Histoire. Ainsi se dessinait, dans *Danube*, une distribution des rôles, entre deux formes d'encodages : ceux dédiés à l'emprise, à la domination, voués à être balayés et remplacés, et ceux artistiques – littéraires – qui servaient de fil rouge au promeneur dans le livre. C'est en suivant le fil de ces encodages-refuges, littéraires, que *Danube* me paraissait avoir été écrit, quand les cartes idéologiques retombent, les ambitions guerrières échouent et les diverses incarnations du pouvoir cessent de prendre tel ou tel code passé pour la réalité<sup>17</sup>. *Danube* témoignait d'une retombée de l'histoire ascensionnelle. Ce qui m'était donné, dans les méandres du fleuve, c'était une Europe du reflux, quand les élans de la raison, du progrès, de la modernité s'achèvent et que les folies et les crimes attachés à ces folies sont révélés. Ici, l'observateur suit les courbes du fleuve qui a tout vu, tout suivi, tel un témoin muet, pour noter ce qui est encore là quand les édifices humains se sont l'un après l'autre érodés : les empires de l'Europe centrale, les conquêtes napoléoniennes, les élans des Lumières, les ruines des guerres, les restes des déportations... En ce sens, j'avais entre les mains un livre de l'*après* : un texte venu retrouver les paysages – les appuis primordiaux du fleuve, des forêts qu'il traverse – *après* que les diverses marées humaines, les diverses tentatives d'encodage, de mise au pas des êtres et des choses, par des signes, des langues, des normes, se sont retirées.

---

<sup>17</sup> Il peut être utile ici de distinguer entre a. des *fictions opposables* qui construisent le réel – code juridique, politique, constitutionnel, économique, mais aussi l'ensemble des « sciences » –, dont les résultats se présentent comme des *faits opposables*, auxquels nous *devons* répondre, et b. des *fictions non opposables*, qui partent d'un réel déjà construit par la fiction pour en offrir d'autres, tangentés, alternatives, potentielles, qui n'existent que par un contrat ponctuel entre celui qui en est l'auteur et celui qui en le lecteur. C'est en littéraire que Magris arpente l'Europe, en circulant entre des *fictions non opposables* – soit, la littérature – et des *fictions opposables* qui sont retombées – les ordres juridiques et politiques qui se sont succédé dans cette Europe danubienne.

20<sup>e</sup> siècle = destruction

Fin du 20<sup>e</sup> siècle = vertige

*Le vertige avant la chute*

Il y a dix ans, je me lançai dans une polémique contre une certaine conception du réel et de la littérature qui ressortait d'un « Manifeste pour une littérature monde en langue française » ; une polémique à l'occasion de laquelle je m'étais appuyé sur le livre de Magris. Je peux dire que je n'avais alors que l'intuition des paramètres de ce vertige dont je traque les formes et les raisons : la perception d'un réel en strates, des origines fuyantes, introuvables, toujours oscillant entre plusieurs sources, une sédimentation des âges de signes, une sorte de géologie sémiotique qui voit, à la fin du siècle, s'accumuler dans un même ensemble des couches de textes, d'images, de sons, s'offrant comme les multiples matériaux de nos habitations. Voilà ce que j'apercevais alors. Mais je n'avais pas connu cette chute intime, pas encore fait l'expérience douloureuse de l'effondrement du sujet – sa dissolution –, conséquence d'une disparition d'un ensemble de prises et d'appuis que je n'apercevais même pas tant ils étaient pour moi, jusqu'à ce bouleversement, acquis. À l'époque, je ne voyais que les aspects positifs de l'expérience vertigineuse, à l'instar des modernes auxquels manquent les dimensions de l'archaïque ; celles qui, sous les vagues, sous les élans du nouveau, poursuivent leur œuvre, imposent leurs vues, telles que la peur, la profonde peur de perdre – qui son identité, qui sa frontière, qui sa langue, qui son pays, qui sa famille... –, ou bien encore, la mort et la fuite que nous organisons pour ne pas lui faire face. Avant ma chute, c'était une joie des strates, des références, qui s'apparentait encore aux plaisirs de ce que l'on a pu appeler postmodernité ; une époque mal nommée dont je percevais qu'elle ne se démarque de sa « mère » – la modernité – que par une accélération de la production de signes, une coupure toujours plus prononcée entre nos mondes encodés – des récits, une infinité de récits, de fictions, de croyances – et le reste du vivant.

Le « Manifeste pour une littérature monde en français » dont je fis la critique mettait en avant une vision assez simpliste de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Il voyait notamment l'événement de la chute du mur de Berlin et de la fin du communisme comme l'annonce d'un *retour au réel* après le temps des idéologies. La conception que j'avais déjà des diverses strates sémiotiques dans lesquelles nous vivons – les différentes formes de l'encodage du monde – s'opposait fortement à cette vue-là. Ce qui me semblait au contraire aller dans le sens de l'Histoire, c'était un approfondissement de nos habitations sémiotiques ; un état de choses où nous serions de plus en plus immergés – *embedded* – dans nos codes. À l'inverse d'un *retour au réel* – une sortie du signe –, je voyais les formes de notre habitation comme des bulles fictionnelles, à l'image du Quichotte vivant une vie picaresque à partir d'un envoûtement livresque lié à son addiction aux récits de chevalerie. J'avais d'ailleurs produit dès cette époque un certain nombre de « fictions » et de « récits » qui portaient cette vue-là : celle d'une sédimentation de strates textuelles<sup>18</sup>. Il ne s'agissait pas de contester le fait que, à la faveur de la fin du siècle, des pans entiers de nos vies étaient libérés de l'illusion d'un certain encodage : cette foi marxiste, carte historique à l'échelle 1 qui s'était déployée sur les continents, avant de refluer avec les conséquences spectrales que l'on sait. Mais ce qui motivait mon différend avec le « Manifeste pour une littérature-monde en français » – comme je le compris des années plus tard – venait du fait que j'entrevois que ce que mon époque avait nommé *idéologie* devait être replacé dans une économie plus large de la croyance et des codes ; une économie dont on ne peut – c'est le fond tragique de nos existences – jamais sortir. *Sapiens = code = fiction*. Et, en ce sens, je concevais qu'il n'y avait pas, qu'il ne pouvait y avoir, après la chute du Mur, de *retour au réel*, mais seulement une modification dans l'économie générale de nos croyances. La fin du marxisme avait ouvert la voie à une subjectivation. Autrement dit, chacun avait désormais le choix de son envoûtement narratif et sémiotique. Et ce que je présentais, sans parvenir à le formuler, c'était une augmentation de l'offre de croyances, de formes d'adhésion aux codes, et une fragmentation des écosystèmes de signes – ce qui nous relie –, selon des fronts de

---

<sup>18</sup> Je pense ici particulièrement aux « romans » de la série des Strates : *L'Inversion de Hieronymus Bosch* (Paris, Verticales, 2004) et *Vies et mort d'un terroriste américain* (Paris, Verticales, 2007).

désynchronisation de plus en plus nombreux. En somme, il y aurait moins d'encodages pour joindre et plus pour disjoindre. Nous nous trouvions à l'issue du XX<sup>e</sup> siècle dans l'impossibilité conflictuelle de nous trouver un « réel » sur lequel tomber d'accord, sauf à considérer notre finitude – la mort, l'extinction, le géocide – et, partant, la fin de notre appui premier, celui d'une Terre à quoi tout tient. L'idée d'un « réel » que la littérature aurait à chercher – la vision de ce manifeste – me semblait donc une erreur de lecture, une téléologie sans issue et réductrice par rapport à ce que le texte avait encore à nous apprendre. Je concevais qu'il ne pouvait y avoir d'un côté un « réel » et de l'autre un « fictionnel », comme semblaient le supposer les signataires. Il y avait, par contre, diverses façons d'encoder le monde : de multiples encodages possibles où la littérature avait son mode propre. Ce que les signataires appelaient *retour au réel* n'était qu'un vœu de voir la littérature en revenir aux appuis primordiaux : à ce que, dans ma seconde étude, je pointais en évoquant le « pays », « la lumière du jour » dans le texte de Lewis Carroll. Le manifeste dont je faisais la critique invitait à retrouver le réel du monde après les envoûtements du siècle – les idéologies – sans préciser que, pour nous autres, et particulièrement en littérature, il n'y avait pas de sortie, pas de hors-signé. C'était cette échelle des emprises du signe qui m'apparaissait maintenant à la faveur de ma relecture de *Danube* ; une échelle en laquelle je finis par reconnaître différents âges de ce que, au fil des années, j'avais pu croire, et dont, par la chute, j'étais en train de sortir.

### *Le monde danubien*

Avant d'exposer cette échelle – de l'adhésion, de l'emprise –, j'éprouvai le besoin de revenir à ce qui avait soutenu ma première lecture de *Danube* : ce vertige des origines, qui fonde en infondant, et qui se révèle à la faveur d'une recherche en amont du fleuve, vers la source. Je notais d'ailleurs que, pris dans son ensemble, le livre se déployait entre deux lieux indécidables, deux vacillements. À la source, dans les montagnes de l'ouest, et à son embouchure, dans les ramures du delta qui se déversent en mer Noire, à l'est. Entre ces extrémités, le germaniste italien semble arpenter une ligne de faille où se heurtent la carte de l'Europe danubienne – frontières, langues, conflits séculaires – et ce que révèle l'expérience du voyage dans le détail de la marche. Quelque chose ne coïncide pas entre les livres que Magris traverse et les pays qu'il parcourt ; et c'est ce chiasme qui me

semblait être l'objet de sa quête : entre la carte et le territoire, tout semblait à reprendre et ce, non pour retrouver le *certain* de la terre, mais se confronter au *mouvant*, à l'indécidable, au fluctuant du fleuve, au continuum entre le commencement et la fin du voyage, la source et le delta, emmêlés aux signes, aux lambeaux de nos cartes. Car ce que découvre le narrateur aux sources du Danube comme en son embouchure, c'est combien ces lieux – le début et la fin – se dérobent sous les strates de textes. Et même si Magris, dans son essai, ignore des pans entiers du legs ottoman, même si la nuée des marches orientales en aval comporte ses oublis – les traces de cet Islam européen qui prolonge, à l'est, le nom de Benengeli à l'ouest –, il n'en reste pas moins que l'Europe qu'il arpente est cernée par de l'indécidable. Si l'aval du fleuve – l'embouchure – échappe à toute localisation, l'amont – la source – est un précipité de controverses qui résistent à toute affirmation. C'est entre ces deux non-lieux, ces utopies, dans le vacillement de la source et de l'embouchure, que le promeneur cherche à appréhender un monde.

### *Un mythe vertigineux*

J'ai ainsi pu qualifier les premières pages du livre de Magris consacrées à la recherche des sources du Danube – en quel lieu le fleuve prend-il sa source ? – de *mythe vertigineux* : un mythe qui, paradoxalement, fonde et infonde dans le même mouvement. J'envisage cette forme de mythologie comme un récit de fondation qui, à la différence de la plupart des mythes, nous aide à habiter vertigineusement, en supportant le tremblé, l'instable de nos habitations. À cet égard, je voyais les différentes études de mon enquête comme une série de mythes du vertige ; des récits de fondation qui, à la différence de bien des récits archaïques – les récits d'*arkhè* qui fondent le monde en son principe –, ne cherchent pas à prouver la continuité ni à assurer une quelconque cohérence généalogique. La place du marché à Tolède, la Carte de l'Empire sont, à l'instar des premières pages de *Danube*, des mythes qui doivent nous aider à tenir dans l'inquiet du monde, à ne pas chercher partout des régimes de sécurité, de réassurance. Publié à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, avant la chute du mur de Berlin – *Danube* paraît en 1986 –, le livre me semblait d'autant plus structurant – fondation d'un monde de plus en plus infondé – qu'il s'offrait comme un contrepoint à un cycle de reconstruction où les nations européennes cherchent, plus encore après 1989, à répondre à l'incertain, à l'inquiet, par la réaffirmation de dogmes éprouvés : l'État,

l'Identité, la Frontière, ces formes majuscules de *fictions opposables*. Je presentais dès mon premier commentaire que cette fresque des paysages hantés de la *Mitteleuropa* me suivrait, parce qu'elle m'aidait à saisir le complexe temporel de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, non seulement par l'attention qu'elle portait au temps long – Magris ne s'occupe pas d'une période, son texte oscille comme les boucles du fleuve entre les époques –, mais aussi par la contribution qu'elle offrait à une redéfinition de l'Europe : non en termes d'essence, de fondements, mais dans les termes mêmes du vertige. Où était l'origine et, si elle demeurait introuvable, qu'avait-on à penser *à partir de là* ? J'en venais donc à proposer un nouvel ajout à la loi que j'avais commencé d'écrire ; un ajout concernant ce *mythe vertigineux* :

*Le mythe vertigineux fonde à partir de l'absence de fondement ; il offre une structure narrative pour penser le temps des généalogies brisées, des exils, des arrachements, des déportations. Un temps marqué par des absences, des destructions, des disparitions, des anéantissements, des brisures. Il aide à tenir dans le vacillement, le déséquilibre, l'inquiétude d'une vie dans les signes, où chaque appui menace de s'évanouir à l'heure où les prises se dérobent ; il aide à habiter l'instable et la désynchronisation des cartes en fournissant des récits pour des mondes tremblants, à partir de l'errant, du flottant, de l'éphémère, du spectre. Il s'oppose aux mythologies de la linéarité, des continuités culturelles, des entités homogènes, aux histoires naturalisées qui revendiquent leur part de « vérité », de « réel », et cherchent à se consoler de l'amplification des déséquilibres par le recours à des passés qui n'ont jamais existé. Le mythe vertigineux, c'est ce qui nous aide à supporter la vie à venir.*

#### *Vers la source*

Il y a dix ans, lorsque j'offris un premier commentaire de *Danube*, je l'ai dit, je m'en tins au passage dans lequel le narrateur approche physiquement des sources. Je remarquais en cheminant dans ses pas combien il est signifiant que, dans la langue, nous employions indifféremment « sources » pour « archives » : ce qui nous source, n'est-ce pas, ce sont nos archives et, inversement, ce que nous archivons, ce sont nos sources. Nos récits de savoir sont des élaborations à partir des sources. En cherchant à dénicher le point d'origine du fleuve – l'*Ursprung* –, Magris met donc ses pas dans le sillon de tous les récits qui tentent de fonder ce monde : d'abord mythologiquement, puis en raison, en citant ses sources. Il n'avance pas seulement en promeneur, mais en bibliographe, dans un espace textuel où

s'entremêlent fiction, savoir et paysage. En remontant vers la source, il brasse des récits de géomètres, d'explorateurs, d'ingénieurs. Il relie le poétique et le scientifique, le factuel et le mythique. Et c'est à partir de cette imbrication, entre ces *rushs* désordonnés, qu'il maintient la tension d'une possible découverte. Dans son récit, il a la malice de nous laisser croire que nous trouverons. À le lire, nous avons l'impression que nous approchons toujours plus, que nous pourrions finalement conclure en disant : *Oui, ceci, là, ce sont les premières eaux du fleuve, là où tout commence*. Et c'est en se promenant avec lui que nous remarquons, gênés, combien cette soif d'identifier l'origine nous captive. Telle est cette pulsion archaïque en nous – cette quête infinie des origines – que nous devons entendre, pour l'instruire du vacillement, de l'introuvable. Car nous ne cessons – faudrait-il ajouter *hélas* ? – de désirer connaître ce qu'on appelle aussi « le fin mot de l'histoire ».

### *L'ombre de Musil*

Alors que j'entamais cette marche à rebours – ma relecture – vers la source, *l'arkhè*, l'origine, voici le premier extrait qui m'arrêta, tant il était associé dans ma mémoire à ce que, dans mon premier commentaire, j'avais eu la tentation de nommer « théorème de Magris » ; un énoncé qui me semblait résumer son œuvre en la liant à celle de Robert Musil et qui avait incontestablement à voir avec le vertige.

Nous voilà déjà en pleine civilisation danubienne – écrit-il –, dans le monde de l'Action parallèle, de ce comité dont parle Musil qui pour fêter le soixante-dixième anniversaire de règne de François-Joseph veut célébrer le principe fondateur de la civilisation autrichienne – et de la civilisation européenne *tout court* – mais ne parvient pas à le découvrir et s'aperçoit ainsi que la réalité tout entière ne se rattache à rien, que tout son édifice complexe repose sur le vide<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Claudio Magris, *Danube*, trad. Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Gallimard, coll. « Folio », 1988, I<sup>re</sup> partie, chap. 4, « Mitteleuropa "hinternationale" ou tout-allemande ? », p. 36.

Magris commente ici *L'Homme sans qualités*, et plus particulièrement cette tâche que Musil, l'écrivain d'une ironie souveraine, témoin de la chute de l'Empire – cette carte dont le XX<sup>e</sup> siècle ne cessera de mesurer la ruine –, assigne à son personnage, Ulrich, et qui consiste à trouver un fondement, un principe, à l'ensemble fragmenté, morcelé de l'Autriche-Hongrie. Mais je relevais dans ce passage qu'à peine le germaniste a énoncé l'axiome de son théorème pour la *Mitteleuropa*, qu'il l'étend. Il ne s'agit plus désormais du vieil Empire défait, mais de l'Europe « tout court ». Et Magris va même au-delà, frisant ce que j'étais tenté de nommer un *mitteleuropéocentrisme* en donnant en partage l'ironie de ce vide central. Ce qui s'énonce dans cette espèce de théorème sans qualités semble en effet valoir à ses yeux pour le monde, ce qui apparaît dans la ligne conclusive : « et s'aperçoit ainsi que la *réalité tout entière* ne se rattache à rien, que tout son édifice complexe repose sur le vide ». Le vide – cette vue semble rejoindre la malice de certaines cosmogonies chinoises – est, ici, à l'origine et à la fin de tout. Le vide dans nos corps, dans nos os, dans l'eau de nos organes, le vide dans la matière, dans l'univers et, à la fin, au cœur même de cette Europe qui se plaît si souvent à se concevoir bien pleine ; pleine de ses valeurs, de ses droits, pleine de son mode de vie, de ses principes. Pour ma part, ayant retrouvé dans ma lecture ce point de départ – le « théorème de Magris » –, ce fondement où tout s'effondre, j'en vins à considérer ce qu'il y avait là de plus strictement politique. Car si je pouvais noter dans cet énoncé une faute par laquelle l'Europe – la *Mitteleuropa* – persistait à se prendre pour le centre, sa malice consistait à l'observer depuis son vide. Ici, on quittait l'orgueil des grandes entités – les nations –, ces masses conquérantes jamais en reste de quelque espoir hégémonique. Ici, on se déplaçait de l'Europe pleine vers le Danube, vers la *Mitteleuropa* – ce cœur évidé, introuvable –, en errant le long des eaux du fleuve, entre les lignes mouvantes de frontières capricieuses, à la recherche d'un principe absent. On pensait, dans le sillon de Musil, à cette heure où les cartes de l'Empire chutent. On orchestrait le passage d'un centre meurtrier – cette Europe des emprises qui avait imposé ses codes appelés « Progrès », « Civilisation » – à un centre vide, danubien, entre les langues, où étaient l'instable, l'inquiet, aux côtés des forêts, des lacs, des rivières, des méandres du fleuve. C'est dans la perspective de ce décentrement, dans ce cœur évidé où les origines se mêlent, les religions s'entrelacent – dans ce monde des traductions à l'image de la place de Tolède –, que je repris ma marche vers la source : un récit de fondation où l'on ne cesse de se demander à quoi l'on tient.

*Donaueschingen ou Furtwangen*

Dans sa remontée vers la source – Donaueschingen ou Furtwangen –, alors que ses pas se glissent dans ceux des explorateurs du passé, vers les hauteurs de la Forêt-Noire, cette *Schwarzwald* qui donne naissance à un fleuve traversant les pays, les frontières, les langues – un fleuve inappropriable –, Magris saute d'un livre à l'autre. Il multiplie ses sources, ne cherche pas à les réduire, bien au contraire. Il lit tout ce qui a pu être écrit sur les origines du fleuve et le possible lieu de son jaillissement : thèses, mémoires, traités d'hydrologie. C'est un empire des signes accumulés qu'il traverse, où les textes du passé sédimentent pour former des couches sémiotiques et géographiques que l'auteur arpente en même temps qu'il longe le fleuve en promeneur. Il brasse cette double matière – celle du paysage et celle des livres – comme si elle formait les strates d'un réel qui toujours fuit : des textes imprimés *dans* les paysages, des paysages textuels, une géographie encodée par des générations de savants, de scribes, de poètes, de romanciers ; un paysage hanté par les cartes du passé.

Ces sources ont été l'objet de recherches, de notices, de conjectures, de la part d'Hérodote, de Strabon, de César, de Pline, de Ptolémée, de Sénèque... Elles y sont supposées ou signalées dans la forêt d'Hyrcanie, chez les Hyperboréens, dans les Pyrénées, dans les contrées des Celtes ou des Scythes<sup>20</sup>...

À suivre le narrateur énumérant les hypothèses pour sourcer le monde danubien comme d'autres ont cherché à sourcer le Nil, on comprend que, chaque fois qu'un texte s'ajoute à sa bibliographie, c'est un conflit qui se réarme, par lequel on cherche à s'emparer de la vérité, à la réduire au Un. Cependant, loin de vouloir établir cette vérité première, loin de vouloir s'imposer comme celui qui mettra un point final à l'organisation du monde, à la « réalité tout entière », Magris fait avec le désordre, le multiple, l'indécidable. Il se plaît à cette constellation de mythes, de savoirs, de fictions où tout s'enchevêtre. Et plus les

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, I<sup>re</sup> partie, chap. 2, « Donaueschingen contre Furtwangen », p. 23-24.

textes s'accroissent, plus il semble s'en amuser. Ici, le savant devient à son tour – comme Cervantes et Borges – maître du vertige : un équilibriste qui se guérit, à travers ces empilements textuels, en marchant, de toute soif de vérité, du désir de fonder en principe. On pressent à le lire qu'il veut donner raison à chacun de ces récits, que son plaisir de lecteur suffirait presque, qu'apporter une conclusion – qui a raison ? quelle est la source ? quel est le fondement du monde où nous habitons ? – n'est pas ce qu'il cherche. En somme, il laisse les villageois des environs des petits bourgs de Donaueschingen ou Furtwangen se disputer, de génération en génération, car son intention est autre. Elle est dans ce vide des origines, dans ce vertige du vide à partir duquel il s'apprête à recueillir tout ce qui s'est passé, tout ce qui est passé : les rêves de puissance, les meurtres de masse, le théâtre de la vie humaine, les gloires des villes, l'histoire ascensionnelle des hommes et leurs ruines.

### *La relation d'Amédée*

En marchant d'un pas assuré vers cette source vertigineuse du Danube, Magris commente ce qu'il désigne comme « la relation d'Amédée », une lettre d'un compagnon de voyage qui m'avait frappé et dont le narrateur nous dit qu'il doit le rejoindre. Amédée, ce nom est-il réel, fictionnel ? Tenons-nous encore à ce vacillement qui semble faire signe vers ces appellations de nos vieux astronomes : Amédée, Galilée... Aux dires du narrateur, c'est un « spécialiste des failles et des glissements tectoniques, mais aussi, l'auteur plus secret, plus insaisissable de textes moins connus, tel *l'Éloge de la distraction* »... Le livre d'Amédée est-il si différent de celui de Suarez Miranda ? C'est de cette lettre, en tout cas, de cette « relation », que s'est muni Magris pour aller vers la source ; lettre discrète qu'il semble, malgré l'enchevêtrement des thèses et des contre-thèses, privilégier pour lever le mystère. En lecteur, je me souviens que je croyais approcher du dénouement. Où jaillit le fleuve, de quelle clairière de l'être ? Quelle est l'origine de ce monde danubien et, accessoirement, de « la réalité tout entière » ?

Le savant s'est alors demandé d'où provient cette eau qui rend le pré marécageux, et qui est déjà le Danube. Il a remonté le cours de ces filets minuscules qui descendent la pente, et il s'est retrouvé,

après quelques dizaines de mètres, devant une vieille maison du XVIII<sup>e</sup> siècle, flanquée d'un bûcher, et devant « une longue gouttière qui dépasse, ou peut-être tout simplement un tuyau qui, longeant le bûcher, rejette en abondance de l'eau en direction du creux » situé un peu plus bas. « On ne peut pas nier, poursuit-il, que l'eau qui descend la pente vers le creux d'où sort la source provient de cette gouttière située plus haut »<sup>21</sup>.

Nous voici là encore « dans le monde de l'Action parallèle », suivant à la lettre le « théorème de Magris ». En privilégiant la relation d'Amédée, l'auteur poursuit sa flèche vers le vide. Il sculpte plus précisément la forme d'une généalogie vertigineuse. Au lieu d'une source, d'une origine plongée dans l'humus et les profondeurs racinaires de la Forêt-Noire, la voici artificielle : une gouttière. Au lieu d'un creux, d'une cavité, qui conduirait vers un *dasein* des profondeurs, un *Urdonau* – un Danube originel –, nous avons une constellation d'éléments naturels et culturels entrelacés : il y a « la clairière » dont je n'oubliai pas de noter combien elle semblait répondre à la « clairière de l'être » d'un certain Heidegger, né dans un petit bourg de cette même Forêt-Noire, duquel Magris se moque quelques pages plus loin en emmenant son narrateur frapper à la porte d'une maison pour demander si c'est bien là qu'a grandi le « fils du sacristain ». Il y a aussi, dans la « clairière » de *Danube*, cette maison hantée, « la maison du XVIII<sup>e</sup> siècle », un « bûcher », une « pente », d'où proviennent les « filets minuscules » qui me paraissaient ensemble se substituer au « foyer de l'être ». Car, en cherchant la source, c'est à la fin un rapport, une « relation », qui apparaît pour construire ce monde que nous nous apprêtons à dévaler, à l'image du fleuve. Ici, la réalité tout entière puise à cette relation primordiale, à partir de l'entrelacs : comme il y a, sur la place de Tolède, les « cahiers épars », l'« interprète », le « vendeur », l'« historien arabe » et Cervantes disant *Je*, il y a ici, à l'origine, ces divers éléments : la « gouttière », « la maison du XVIII<sup>e</sup> », « un bûcher », un tissu mêlé d'étants. Muni de la relation d'Amédée, Magris finit par détruire tout espoir de découvrir l'*arkhè*, la vraie origine, le principe.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, I<sup>re</sup> partie, chap. 3, « La relation », p. 30.



Avec le recul des années, je comprenais avec plus d'amplitude l'enjeu de cette quête pour établir les sources du fleuve : fonder l'Europe à partir de ce qui l'infonde, de ce qui la désessentialise, non seulement par l'emmêlement des mondes et le métissage dont nous parlera Édouard Glissant – qui trouvait un écho, bien sûr, dans les mélanges danubiens, dans le tremblé et l'incertain des frontières, ou l'archipel des villes traversées ; mais encore fonder par la mise en partage de cette preuve du vide et de l'artifice ; une preuve venue de l'intérieur, du milieu – *mittel* –, du cœur même de l'Europe ; et c'était ce cœur sans essence, produit d'une « relation » que l'on aurait beau sonder, philologiser, étymologiser, et qui n'en resterait pas moins enlacé entre le texte – la fiction – et la terre – le vivant –, que je concevais comme le sens du vertigineux dans *Danube*. Tel était à mes yeux l'horizon de cette marche. Autant il me paraissait dorénavant inconcevable de s'en écarter – de ne pas se poser la question de nos attaches, de nos systèmes d'appuis en poussant toujours plus l'arbitraire des signes, en pariant sur notre détachement, notre affranchissement –, autant la remontée vers les sources se devait d'être entreprise dans les termes de *Danube*, vers un *vertige des origines*. Magris offrait cette expérience de la quête à partir du mouvant et de l'introuvable ; à partir de l'entrelacs, sur la ligne de fracture entre le code et le monde. Et ce dont je disposais grâce à la « relation d'Amédée », c'était d'une perspective pointant vers une anti-clairière, où le lyrique édifice de l'ontologie racinaire – la plongée de l'être en ses lieux – était renversé non par la cavale, la fuite, l'éloignement – l'émancipation – mais par la recherche d'une autre attache : là, dans le vide entre le nom et la chose.

Depuis la *Chanson des Nibelungen*, Rhin et Danube se font face et se défient. Le Rhin, c'est Siegfried, la *virtus* et la pureté germanique, la fidélité des Nibelungen, l'héroïsme chevaleresque et l'impavide

fatalisme de l'âme allemande. Le Danube, c'est la Pannonie, le royaume d'Attila, c'est l'Orient, l'Asie qui déferle et détruit, à la fin de la *Chanson des Nibelungen*, la valeur germanique [...]. Le Danube est souvent enveloppé d'un halo symbolique d'antigermanisme ; c'est le fleuve le long duquel se rencontrent, se croisent et se mêlent des peuples divers [...]. C'est le fleuve de Vienne, de Bratislava, de Budapest, de Belgrade, de la Dacie, c'est le ruban qui traverse et qui ceint [...] l'Autriche des Habsbourg, dont mythologie et idéologie ont fait le symbole d'une *koïnè* plurielle et supranationale, cet empire [...] dont l'hymne était chanté en onze langues. Le Danube, c'est la *Mittleuropa* germano-magyaro-slavo-judéo-romane [et j'ajoutais : *ottomano-romane*] [...] un monde « en arrière des nations »<sup>22</sup>.

Le récit des sources coïncidait avec toute la mythologie charriée par le fleuve ; comme une première phrase peut contenir déjà tout le livre qui suit. Il fallait que cette source – sa configuration géologique, culturelle – soit un écho à la « *koïnè* plurielle », qu'elle s'accorde avec cette origine évidée du réel, qu'elle fasse signe vers une Europe sans essence, sans qualités, autre que l'histoire de ses brassages, de ses traductions, « en arrière des nations ». Et ce fut avec cette première phrase en tête – le sens de cette entame – et l'image d'une inversion de la clairière, d'un foyer primordial comme relation, que je me décidai à poursuivre ma lecture en me mettant à l'écoute de cette échelle des emprises que j'y avais perçue. Et si je voyais encore comment, sous un certain angle, l'œuvre de Magris était un chant nostalgique sur les ruines du XX<sup>e</sup> siècle, je tenais quant à moi à y trouver l'inverse, une nostalgie non de ce qui a été, mais de ce qui pourrait être : le signe que je pouvais aussi, à partir de mon lieu, là où j'étais tenté de ne voir qu'une somme de monuments anachroniques et de hontes passées – l'Europe –, contribuer à l'avenir : non pas comme force, comme conquête – ou son contraire, comme honte –, mais à partir justement de ce que, il y a dix ans, j'avais commencé à nommer le vertige. Ce que Magris offrait avec cette remontée, c'était une façon de relier le vieux monde – qui ne reposait *déjà* sur rien, dont la

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, I<sup>re</sup> partie, chap. 4, « Mittleuropa “hinternationale” ou tout-allemande ? », p. 37-38.

généalogie avait *toujours* porté la marque du vide – et le nouveau – celui où les essences chutent, où les cartes se multiplient, où les langues s’entrelacent, où, de partout, des humains et non-humains cherchent refuge... La « *koïnè* plurielle » du monde danubien, ou son souvenir, celui au chevet duquel Magris se porte, s’offrait ainsi comme tradition, mais une tradition du tremblé, de l’entrelacs au cœur de l’Europe. Et c’est à partir de ce tremblé, de cet espace en traduction, de ces généalogies insourçables que je me résolus à poursuivre, voyant que je trouvais dans *Danube* ce que je cherchais dans ma propre vie à travers le spectre d’un nom errant, celui de ma grand-mère lié à la vie juive et marrane de Toledo : me rattacher à un passé tissé de ruine et de destruction pour mieux tenir au présent et, qui sait, à l’avenir.

### *L’échelle des emprises*

Lors de ma relecture flottante, j’ai dit qu’une espèce d’échelle m’était apparue, montrant les divers degrés ou intensités avec lesquels nous nous laissons envoûter par les signes, les codes, les cartes, les langages que nous élaborons pour maîtriser le monde ou, plus exactement, croire le maîtriser. C’était une échelle à l’image de ces systèmes de gradation qui permettent de mesurer l’intensité d’un tremblement de terre ou d’une température. Grâce à elle, le livre dense de Magris tendait à s’éclairer, comme si les histoires qu’il relatait finissaient par tomber dans l’un ou l’autre gradient : ici, tel historien crut ordonner tout le savoir. Ici, tel roi ou tel empereur crut conquérir et soumettre. Ici, tel écrivain, au contraire, renonça à l’illusion d’ordonner. Ici, tel ou tel paysage rappelait combien les frontières ou les royaumes sont dépourvus de raison... C’est en suivant cette échelle – de la croyance et de la non-croyance dans les pouvoirs du signe, du code, de la carte, de la langue – que je vis combien *Danube*, dans son entier, et bien au-delà de l’exploration de la source et de l’embouchure, était un livre des vertiges. Toute la matière du récit, toutes les étapes du voyage se distribuaient entre ces marches – les gradients – de l’échelle. Ce n’était pas seulement un livre d’adieu au XX<sup>e</sup> siècle, mais une école de la déprise. Et en un sens, suivant ce que j’avais aperçu de l’acrophobie de Scottie dans *Vertigo*, il était possible de voir *Danube* comme un livre des hauteurs : de ces hauteurs que *sapiens* prend pour ordonner et soumettre, et qui finissent l’une après l’autre par s’effondrer, laissant les

« Mendiants » et les « Animaux » seuls dans un paysage parsemé de ruines, ou la marche obstinée, ici, d'un fleuve.

3 - - - - - Hybris de la maîtrise  
 2 - - - - - Puisque ce mystère nous dépasse...  
 1 - - - - - « Es ist passiert »  
 0 - - - - - Danube

Pour ne pas oublier ces gradients au fur et à mesure qu'ils m'apparaissaient, je les notai selon un ordre décroissant en y associant une phrase qui m'aiderait à en appréhender le sens. Le degré zéro, c'était le fleuve, « Danube », ce qu'il voit, ce dont il est le témoin silencieux ; et, au-delà, les paysages, les vallées, les forêts, où passèrent les rois, les empereurs, les philosophes mentionnés par Magris au fil de son voyage. La vue du fleuve – ce gradient zéro – faisait surgir le non-humain après que les marées humaines s'étaient retirées. Quand les édifices retombent, quand les croyances qui ont porté des formes sont abandonnées, quand la carte se déchire en lambeaux. Les diverses manifestations d'*hybris* d'un siècle avaient échoué et, dans ses ruines, Magris semblait reprendre appui sur le fleuve et ses méandres. Tel était ce degré zéro qui se dévoilait au lecteur, quand l'érudition du narrateur lâchait prise et qu'il redevenait le phénoménologue dévoué qui dit ce qu'il voit : telle ou telle couleur de l'eau, à telle heure du jour, et ce qui se manifeste pour lui sous une certaine lumière. Ce gradient zéro naissait d'une contraction de la hauteur – celle des signes, des codes ; et j'en relevai des occurrences dans les passages où Magris adopte le point de vue des saisons, des arbres... Quand, dans ce temps long du paysage, les frontières s'évanouissent ou persistent sous une forme seulement géologique : ici, une vallée, ici, une montagne. Je me mis à recueillir ces passages où le texte bifurque vers ces instants de présence, quand le regard se fond avec les choses – le dessin d'une colline... Je prélevai deux extraits pour écouter ça, ce gradient de la retombée vers le terrestre : le premier dans « Eichmann au couvent », une des stations de la promenade, lorsque est évoqué un rituel ancestral...

Quand ils abattaient un arbre, les bûcherons bavarois ôtaient un moment leur bonnet et priaient Dieu de lui accorder le repos éternel. Il existe une religiosité du bois ; parce qu'il fleurit et vieillit, nous nous sentons frères de l'arbre. Aucune créature vivante ne peut demeurer étrangère à la rédemption ou être effacée de l'éternité ; comme les personnages d'Isaac Bashevis Singer, il nous faudrait réciter le Kaddish, la prière des morts, pour le papillon qui meurt et la feuille qui tombe<sup>23</sup>.

Au degré zéro de l'emprise, le sujet humain se délie de toute hauteur pour entrer dans le monde de l'infini détail, pour s'attacher au vivant, à tout ce qui persiste à exister sous la chape des signes qui détruisent et réduisent. Ici, c'est Magris qui, après que la carte a été déployée – dans le texte de Miranda/Borges –, retrouve « la lumière du jour », laquelle résistait chez Carroll ; mais si elle est retrouvée au bout d'un siècle de grandes douleurs, c'est après la destruction. La solidarité archaïque des bûcherons avec le « bois », « parce qu'il fleurit et vieillit », cette fraternité que le narrateur célèbre est une convocation du monde sous les signes – et non dans les signes ; une lueur anthropocénique en jaillit, où nous nous réveillons de l'envoûtement sémiotique, non pour retrouver les choses nues, vierges, intouchées, mais l'entrelacs – à l'image de la source du Danube – entre l'humain et le non-humain, pris que nous sommes dans les lambeaux d'une carte à jamais mêlée au paysage. Dans ce passage, il y a la prière humaine – le Kaddish – qui voudrait s'offrir au « papillon qui meurt », à « la feuille qui tombe ». Et j'entrevois qu'il n'était pas anodin mais au contraire nécessaire que cette prière fût juive ; elle aurait pu toutefois être noire, vaudou ou indienne si nous avions été en un autre lieu. Car c'était comme si la parole de celles et ceux que l'Europe traita comme choses – cette parole dont Isaac Bashevis Singer avait tissé son œuvre – se liait, par solidarité, tout au bout du XX<sup>e</sup> siècle, aux choses auxquelles elles furent réduites. La prescription de Magris – « il faudrait réciter le Kaddish, la prière des morts, pour le papillon qui meurt et la feuille qui tombe » – faisait liaison entre des cendres mêlées, entre les heures violentes, sauvages, des hommes-choses et le temps qui s'annonçait des choses-hommes. Tel me semblait être le point de bascule, là où

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, chap. 25, « Eichmann au couvent », p. 159.

débutait le vertige ontologique à venir, quand les éléments de la nature accèdent au statut de sujets. Un lien entre deux temps : celui de l'extermination – le récit des vies humaines réifiées – et celui du revivant – où des vies non humaines accèdent à la parole ; un point de bascule dont je n'avais que pressenti la forme, il y a dix ans, en évoquant les hêtres, les bouleaux – ces arbres témoins – et la mémoire du XX<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>.

Mais je me résolus à laisser pour l'heure ces considérations sur cette liaison entre *la bibliothèque de la survivance* et *la bibliothèque de la revivance*, cette charnière des temps où se noue la solidarité ontologique entre des êtres traités comme choses et les choses elles-mêmes, pour ne pas risquer de perdre de vue mon échelle – ici, son degré zéro – et comment elle prenait forme au fil des pages. Et ce fut pour y revenir que je reportai mon attention vers le deuxième extrait ; mon second prélèvement de *Danube* pour donner à entendre l'un ou l'autre de ces émerveillements au plus près du fleuve. Ce second extrait, je finis par comprendre pourquoi je l'avais préféré à tant d'autres ; c'est qu'il révélait un brutal changement de gradient. Sans transition, le narrateur nous faisait passer de la plus forte emprise – le degré trois – à la plus petite – le degré zéro – quand le regard ne fait plus qu'un avec le fleuve. L'extrait se trouvait à une étape de la promenade titrée « Ratisbonne », ville où avait siégé pendant des siècles la Diète du Saint-Empire. Ici, Magris passait du plus arrogant des édifices – l'Empire – à son évanouissement...

L'idée d'empire – ici, à Ratisbonne – se projette vers un futur utopique, mais se nourrit d'un passé mythique, touchant à une splendeur lointaine et évanouie ; sa gloire est toujours *einst*, du temps jadis, comme disait l'empereur Maximilien de celle de Ratisbonne.

Le Danube, qui sous le pont de pierre s'écoule, grand et sombre dans le soir, et strié par les crêtes de ses flots, semble évoquer

---

<sup>24</sup> J'évoque ici le souvenir d'un livre paru en 2009 sous le titre, *Le Hêtre et le Bouleau. Essai sur la tristesse européenne*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », et cette liaison, dans la destruction, de *Buche*, « hêtre », et *Birke*, « bouleau », avec les corps détruits dans les camps que nous connaissons sous les noms de Buchenwald – « la forêt de hêtres » – et Birkenau – « le lieu des bouleaux ». C'est dans ce nœud ontologique entre sujets humains et non humains que nous puisons les raisons éthiques et juridiques d'un *souèvement du monde* : le devenir-sujet des éléments de la nature, forêts, rivières, lacs, montagnes, glaciers, océans.

l'expérience de tout ce qui manque, écoulement d'une eau qui s'en est allée ou va s'en aller, mais qui n'est jamais là<sup>25</sup>...

Séquence une : la marque du Saint-Empire, sa croyance, son éternité, son temps qui vient d'un passé mythique et va vers un futur utopique, sa « gloire », sa « splendeur évanouie ». Séquence deux : le fleuve qui « sous le pont de pierre » s'écoule, qui rappelle à tout ce qui s'en est allé, ce qui va s'en aller. Dans ce passage sans transition des grandes ambitions impériales aux eaux du fleuve qui s'écoulent dans le soir, s'illustre l'oscillation selon laquelle Magris avance, quand chaque phrase semble pouvoir tomber dans l'un ou l'autre des degrés d'emprise. À le lire, c'était comme si, à l'issue du xx<sup>e</sup> siècle, l'histoire humaine n'était plus au centre ; elle ressortait des traces où l'on pouvait lire combien notre habitation dans les signes avait négligé le reste des étants. Le point de vue du fleuve – le degré zéro – était donc toujours là, comme le rappel à ce qui revient : à cette *terre qui revient, qui même se soulève*. Non pas une terre stable, non pas une ville telle que Ratisbonne où fonder un nouvel empire, où élaborer une nouvelle carte, mais cette eau – « les crêtes de ses flots » – dont les teintes varient au gré du jour. Ce degré zéro m'émouvait. Il me renvoyait au temps de l'enfance, avant le départ vers la ville, quand je vivais parmi les forêts, quand j'étais, presque sans mot, relié à mon entour ; alors que je savais, auprès de ces arbres, que j'avais un foyer, celui dont je concevais qu'il m'était désormais impossible de le retrouver.

### *Hybris de la maîtrise*

Pour moi, cette enfance au milieu des forêts a été détruite<sup>26</sup>, mais il me fallut du temps pour m'en apercevoir. Après notre départ, en famille, vers la ville, pour suivre les parents, j'entrai dans un monde de degré trois : celui où la croyance est la plus impérieuse ; celui où les signes commandent et ordonnent. Je fus incapable à cette époque de lever le voile

---

<sup>25</sup> Claudio Magris, *Danube*, op. cit., II<sup>e</sup> partie, chap. 20, « Ratisbonne », p. 144.

<sup>26</sup> Cette destruction a connu plusieurs étapes, mais je ne veux pas m'y attarder ici. Disons simplement que ce temps au village, parmi les forêts, avant le départ pour Paris, fut un temps *avec le frère*, un temps où nous étions proches. Quand, des années plus tard, celui-ci décida de se tuer à l'âge de trente-trois ans, s'ajouta une nouvelle coupure : celle de la mémoire de ce temps d'avant, parmi les arbres, que je voulais effacer. Ce travail de *réattachement* qui structure ces études sur le vertige est intimement lié à l'échec de la voie de l'oubli et de l'effacement que j'ai d'abord choisie.

sur ce « rapt », de comprendre les termes de cette disparition, de cette dissipation du vivant, de la terre, en moi et autour de moi. J'avais été trop soucieux d'apprendre, trop attentif à me faire accepter dans une ville saturée de codes. Et je ne comprenais que maintenant, plus d'une trentaine d'années après ce déménagement, que c'était de cette espèce de folie – la croyance dans cette emprise, dans ce monde tout entier tissé de codes – que Magris au fil de ses pas recueillait la ruine. Dans *Danube*, s'offraient les lambeaux d'orgueils et de fiertés politiques et juridiques passés. C'était le sens de cette phrase que j'avais notée sur mon croquis en face du gradient trois : *Hybris de la maîtrise*. Une croyance dans un certain savoir qui conduisait à l'imposer par la force aux diverses formes du vivant. À l'égard de cette croyance – les appuis que nous prenons pour certains, nos encodages géographiques, physiques, juridiques, techniques, politiques –, le livre de Magris était une invitation à la *décroyance*. C'était ça, adopter le point de vue du fleuve : constater combien l'*hybris* de la maîtrise était arbitraire et voué à la chute. Dans le sillon du promeneur, ma relecture me donnait à contempler les ruines romaines où l'empereur Marc-Aurèle écrivit ses *Pensées* ; et, plus loin, la veste tachée de sang de l'archiduc François-Ferdinand qui marqua le début de l'escalade vers la guerre de Quatorze. Et ici, au détour d'une boucle du fleuve, la dernière demeure des Habsbourg. Et encore, les restes du camp de Mauthausen. Et là, Kepler, là, Descartes, là, Wittgenstein. Chaque fois, des élans humains, politiques, mathématiques, scientifiques, dont le temps révélait les errances ; des œuvres qui avaient cherché à ordonner le monde et qui persistaient comme spectres en s'accrochant aux restes des paysages.

Je me fis alors la remarque que chaque époque, bien sûr, a ses effondrements : des cartes abandonnées, des croyances obsolètes, des découvertes qui déclassent des repères passés, des lambeaux qui hantent, des morts qui persistent, des prises qui laissent orphelin, des guerres qui précipitent des exils, lesquels à leur tour produisent des chutes... Mais la sensation grandissait en moi qu'il y avait quelque chose de singulier dans le temps de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, qui était lié à une certaine révélation. La longue histoire ascensionnelle dans les signes – vers les hauteurs – qui était partie d'Europe avant d'être reprise et imitée et relancée par d'autres régions en quête de prospérité et de pouvoir était parvenue à son point critique. Le moment vertigineux dont *Danube* était le livre se nouait à quelque chose qui était, à proprement parler, sans précédent : un temps où apparaissait la faille entre une

vie humaine dans les hauteurs et une vie nue. Si bien que ce souffle que revendiquaient les poètes et artistes du début du XX<sup>e</sup> siècle – avec la recherche du « déséquilibre », du « dérèglement des sens », du « vertige » – s'était renversé. Si eux y voyaient la possibilité d'une vie affranchie, détachée, intense, nous, les habitants de la carte, un siècle plus tard, cherchions des voies pour reprendre pied. Le point de vue du fleuve – le degré zéro – en contrepoint de la maîtrise – le degré trois – était l'annonce de cette reprise au monde : une tâche que le récit s'assignait en prenant le parti des choses plutôt que celui des hommes, le parti du fleuve. Mais il le faisait d'une manière qui ne téléologisait pas un monde hors du signe. Le réel que traversait le germaniste dans sa marche était entrelacé, proprement introuvable, entre le mythe, la fable, les fragments des ordres anciens et les perceptions changeantes, instables du jour et de l'heure.



*Neweklowsky ou l'esprit de système*

De cet *hybris* de la maîtrise – le degré le plus élevé de la croyance en une emprise de nos codes sur le monde – je retenais une figure à laquelle Magris, avec malice et beaucoup d'ironie, consacre quelques pages amusées. À la station titrée « Deux mille cent soixante-quatre pages et cinq kilos neuf cents de Danube supérieur », le personnage fait son apparition sous le nom d'Ernst Neweklowsky. « Né en 1882, cet ingénieur a la passion de la totalité, l'esprit de système des grands philosophes du XIX<sup>e</sup> siècle ; c'est un épigone, et non des moins dignes, de Hegel ou de Clausewitz, il sait que le monde existe pour être mis en

ordre<sup>27</sup>... » Le portrait qui nous en est fait est cruel. « Comme Flaubert ou Proust », écrit Magris, Neweklowsky a consacré sa vie à son œuvre : un « Livre » aujourd'hui oublié intitulé *La Navigation et le Flottage sur le Danube supérieur*. « Trois tomes de 2 164 pages en tout, qui pèsent cinq kilos neuf cents », précise le voyageur. C'est en considérant cette œuvre monumentale que le germaniste révèle le point de vue effondré du plus haut gradient de l'échelle : ce degré trois de l'emprise, celui des grands édifices de la pensée aujourd'hui retombés. Neweklowsky, cet ingénieur qui témoignait du fait que son œuvre lui avait été dictée par le destin, *vaut*, aux yeux de Magris, comme révélateur de tant d'autres œuvres, y compris celles ayant eu une postérité comme celles de « Hegel ou Clausewitz ». Neweklowsky est une synecdoque pour dire la vanité des maîtres, ceux qui ont, eux aussi, voulu ordonner, qui la Raison, qui l'Esprit, qui l'Être.

Toute synthèse – même s'il s'agit de Hegel, disait Kierkegaard avec une facétieuse acuité – s'offre au rire des dieux. Il y a des siècles, ou des cultures, dans lesquels même les spéculations des génies prêtent à rire, du fait de leur prétention à faire entrer dans des cases tous les détails de l'existence jusques et y compris les plus fugitifs. Certaines pages de saint Thomas ou de Hegel n'échappent pas à la dérision, et il en va de même pour Heidegger ; toute pensée véritablement grande doit aspirer à la totalité, et une telle visée comporte toujours aussi dans sa grandeur quelque chose de caricatural, un soupçon d'autoparodie<sup>28</sup>.

Dans cette longue odyssée danubienne, telle est la fonction de Neweklowsky : il y est, en somme, la caricature du savant qui croit à son emprise par la pensée, par le livre, par le langage, sur le monde ; dans le récit, cet *hybris* est mis, semble-t-il, sur le même plan que l'*hybris* du pouvoir, de ces restes d'empires, de ces reliques de princes et de rois que le promeneur ausculte au fil des pages. Les catégories que Neweklowsky établit, les articles et les traités qu'il laisse derrière lui en plus de son *magnum opus*, les listes qu'il dresse des

---

<sup>27</sup> Claudio Magris, *Danube, op. cit.*, II<sup>e</sup> partie, chap. 2, « Deux mille cent soixante-quatre pages et cinq kilos neuf cents de Danube supérieur », p. 82.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 82-83.

malheurs arrivés sur les rives du fleuve, tout est énuméré pour mieux nous conduire à l'effondrement final. Il y a du Bouvard et Pécuchet chez Neweklowsky, mais désormais nous ne sommes plus au « commencement » de la bêtise, en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle où le sujet régnant, le bourgeois européen cultivé, croit à l'universel de ses raisons et à la mise en ordre des choses ; nous sommes au temps où cette bêtise est retombée. Ce n'est plus seulement la stupide érudition qui nous est donnée à voir, mais le rire muet des arbres, de l'eau qui s'écoule dans le lit du fleuve. Ce qui rit chez Magris, c'est la mélancolie. Le savoir de la littérature – celui qui l'appelle et qu'il partage avec son lecteur – n'est aucunement du côté des doctes. Il est instruit, dans *Danube*, à l'inverse des grands élans de la totalité, dans l'ourlet des ordonnateurs, quand les systèmes échouent et qu'il faut bien reprendre appui sur ce qui reste : le monde et ses nuances, ses teintes, ses couleurs, ses parfums. S'il y avait moquerie chez Flaubert – l'écrivain se riant de ses personnages qui pensent pouvoir faire la somme des savoirs, tels des frères Humboldt dévoyés – c'est à la fin du XX<sup>e</sup> siècle une moquerie *après* la destruction. Magris noue un pacte ; et je concevais que c'était ce même pacte qui m'était apparu à la fin de ma lecture du livre de David Abram *Comment la terre s'est tue*<sup>29</sup> – entre la littérature et le fragile du monde ; entre ce que les écrivains et les poètes accomplissent, en recueillant ce qui est là, ce qui a lieu, ce qui est vécu, et ce non-humain qui revient à rebours des signes.

*Puisque ce mystère nous dépasse...*

Je repris donc, à partir de là, mon échelle d'emprise dans un sens décroissant. Entre le degré zéro du fleuve – celui de la décroyance – et le degré trois de l'*hybris* de la maîtrise – le stade Neweklowsky de la pensée et du langage qui se lancent à l'assaut du monde pour y mettre bon ordre, je relevai deux autres gradients que le narrateur de *Danube* semble adopter au fil de son voyage. Pour qualifier le gradient deux, je ne trouvai pas de meilleure façon, au moment où je réalisai mon croquis, que de le décrire en usant d'une phrase de Cocteau que j'associai, dans ma mémoire, avant d'en dénicher la source exacte, à *Thomas l'imposteur* : « Puisque ces mystères me dépassent, feignons d'en être l'organisateur. » Voilà comment m'apparaissait ce degré deux : un « mystère » du vivant

---

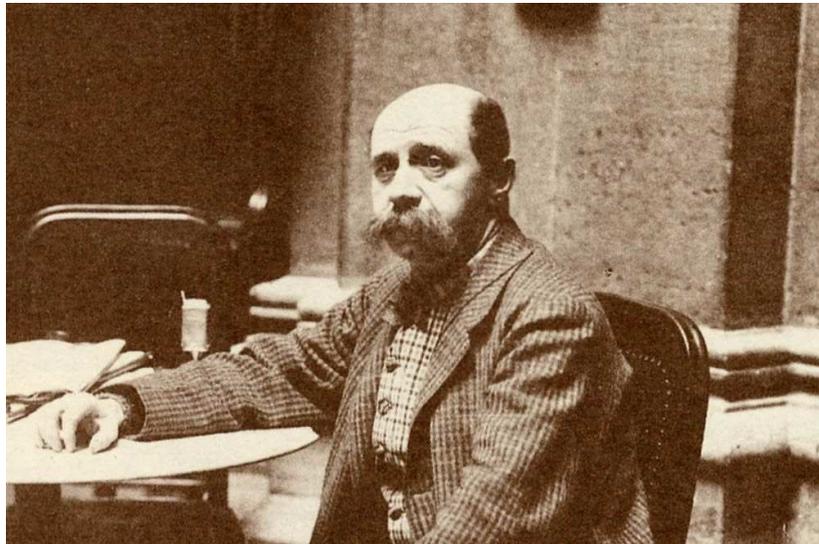
<sup>29</sup> David Abram, *Comme la terre s'est tue*, trad. Didier Demorcy et Isabelle Stengers, Paris, La Découverte, 2013.

qui résiste d'âge en âge au point que nous « feignons » d'en être les organisateurs ; un rapport aux signes – à la foi dans le pouvoir des signes par lesquels nous cherchons à encoder le monde – qui porte une conscience de la théâtralité de ce pouvoir. Je notais à cet égard que l'écart entre le gradient trois – l'*hybris* de la maîtrise – et le gradient deux tenait à cette distance, à cette conscience théâtrale. Ici, on croyait un peu moins, on jouait un peu plus. Ce degré deux dans le monde danubien apparaissait particulièrement dans les villes traversées par Magris. À la différence de l'*hybris* de la maîtrise, où celles et ceux qui en sont les sujets – bien plus souvent des hommes que des femmes, ceux-ci ayant organisé un rapt séculaire sur les conditions de l'énonciation et de la maîtrise – croyaient à leur ordre, à leur carte, à leur code, ce degré deux s'ouvrait aux jeux urbains, aux stratégies de la distinction et de la séduction, aux jeux de langue dans ce que les langues ont d'arbitraire ; on y feignait la maîtrise, on n'était pas dupe de ce kidnapping des signes. Ici, dans cet archipel des villes, des urbanités que j'étais tenté de qualifier d'*européennes* tant il en existait d'autres formes – les étendues des mégalo-pôles, les vies périurbaines dépourvues de cafés, les communautés néorurales où l'on cherchait à refonder d'autres liens au monde – dans ce chapelet donc, où se liaient Vienne, Bratislava, Budapest, je voyais que l'on se trouvait, comme à Paris, au cœur du gradient deux. Ici, c'était le royaume du clin d'œil, de la référentialité. On se servait des codes plus qu'on ne les élaborait. On y sculptait des phrases, de jolies phrases. On arborait des signes tels des habits. C'était là que régnait le monde des *styles* dépourvus de cause. Dans les termes du sociologue Pierre Bourdieu, c'était le gradient de la distinction ; et je comprenais désormais combien, après avoir voulu assimiler ces codes urbains, j'avais cherché à m'en éloigner. Je courais, sans le savoir, après mon habitation de degré zéro, quand j'avais des attaches parmi les forêts, avec le frère.

### *Le monde des cafés*

J'ai relevé un exemple de cet âge de gradient deux dans les pages que Magris consacre à la culture des cafés en Europe centrale et, plus particulièrement, au Café central à Vienne, lorsqu'il se retrouve assis à côté du « double » de Peter Altenberg, une sculpture du poète devenue le symbole du lieu. Dans le flot du récit, ce qu'Ernst Neweklowsky, le Hegel du Danube supérieur, était à l'emprise de degré trois, Peter Altenberg – ou plutôt, ce que le

Café central avait fait de lui avec le temps – l’était pour le gradient deux : une manifestation de cette urbanité tissée d’ironies et de doubles, saturée de signes détachés, affranchis, qui vous laisse, chaque fois que vous vous y engagez, engourdi.



C’est sur ces tables de café, à Vienne, dans les premières années de ce siècle, que Peter Altenberg – le poète sans demeure, qui aimait les chambres d’hôtel anonymes et les cartes postales illustrées – écrivait ses paraboles foudroyantes et fugaces, ses brèves esquisses centrées sur de petits détails, une ombre sur un visage, la légèreté d’un pas, un geste brutal ou désolé, par lesquels la vie révèle sa grâce ou son néant, et l’Histoire ses failles encore imperceptibles, signes d’un proche déclin<sup>30</sup>.

Je notai dans l’évocation d’Altenberg le point de vue toujours présent de ce qui va retomber ; ce qui, des hauteurs de l’Histoire, finira par s’effondrer ; comme si, de page en page, se dessinait un lieu de la littérature – *pour* la littérature – entre les sommets où le langage menace de nous conduire et les choses comme les êtres qui sont là, vivant sous nos yeux, à l’image du fleuve : « de petits détails, une ombre sur un visage, la légèreté d’un pas, un geste brutal ou désolé, par lesquels la vie révèle sa grâce ou son néant ».

---

<sup>30</sup> Claudio Magris, *Danube, op. cit.*, IV<sup>e</sup> partie, chap. 1, « Le mannequin du poète », p. 231-232.

Mon voisin artificiel [Magris fait référence à la sculpture dans le café] se dissimulait dans la pénombre de ce déclin, il se réfugiait dans l'anonymat et le silence et, quoique réduit à la famine au lendemain de la Première Guerre mondiale [là, il revient au Altenberg vivant, de chair et d'os, en confondant dans la même phrase le faux et le vrai], refusait l'offre d'un emploi, disant qu'il ne pouvait s'occuper qu'à mener à son terme sa propre vie... Ce pantin – écrit encore Magris dans ce qui apparaît bientôt comme une incursion au royaume du vertige – ne fait pas penser au véritable Altenberg, parce que justement, écrivant ses apologues sur ces tables qui étaient pour lui comme des planches de salut, il savait combien étaient confusément mêlées la vraie vie et la fausse et il n'aurait pas pensé être lui-même beaucoup plus authentique que ce mannequin. La vie de chacun était un théâtre dans lequel on était aussi spectateur, et Altenberg veillait à la prendre au sérieux ni plus ni moins qu'un drame de Shakespeare<sup>31</sup>...

Ce que Magris dit d'Altenberg, ce qu'il lui prête comme savoir – cette conscience de l'entrelacs permanent du vrai et du faux, l'introuvable de la frontière entre le réel et la fiction, la théâtralité humaine –, m'aidait à saisir ce que j'avais vécu pendant mes jeunes années à Paris ; ce trouble, cette confusion qui finissent par s'étendre au tout de la vie, quand les codes, les signes, les cartes sont déployés – *spread* – et que rien ne reste de proprement extérieur ; lorsque, au contraire, chacun s'oublie et oublie, par les signes, le plein et entier recouvrement de la nature, et qu'il faut dire adieu à des notions telles que « réel » ou « vrai » ou « authentique », pour chercher d'autres mots plus agrégés et dire cette seconde nature dans laquelle une humanité-dans-les-villes, coupée des lacs, des mers, des océans, de « la lumière du jour », séparée du reste du vivant par cette maison suspendue, éloignée, finit par perdre ses appuis...

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 232.

Au Café central – poursuit Magris dans ce temple encodé de l’urbanité –, on se trouve à la fois enfermé et à l’air libre, dans l’illusion des deux ; des hautes verrières de la coupole, qui coiffe une sorte de jardin intérieur, tombe la lumière du jour, ce qui fait oublier les vitres ; mais il ne pourrait jamais en tomber de la pluie. La grande culture viennoise avait mis à nu l’abstraction et l’irréalité croissantes de la vie, de plus en plus absorbée par les rouages de l’information de masse, et transformée en sa propre mise en scène. Altenberg, Musil et les plus grands de leurs contemporains avaient compris à fond combien il devenait difficile de distinguer l’existence, même la sienne propre, de son image reproduite et multipliée en d’innombrables exemplaires.

Et l’auteur poursuit quelques lignes plus bas :

Aujourd’hui, on met en vitrine ceux qui avaient dénoncé la mise en vitrine de la vie sans avoir la naïveté de croire qu’eux-mêmes y échappaient ; l’illusion créée par le mannequin d’Altenberg exhibe au carré cette simulation, et Vienne est le lieu privilégié de cette représentation de la représentation de l’existence<sup>32</sup>.

Le gradient deux de l’empire des signes – de leur emprise – décrit ici par Magris semble prendre les formes d’un vertige digne de Jean Baudrillard, penseur tardif de l’irréalité, comme pour nous dire que ce fut d’abord à Vienne, par ses effondrements, que se leva cette conscience de l’illusion, de la simulation. Cependant, je notais aussitôt qu’à cette prime conscience – cette source viennoise d’une théâtralité de tout, dans un monde où nous ne cessons de feindre d’être des organisateurs – s’ajoutait la nostalgie d’un temps disparu et qui finirait par faire retour dans les termes de l’anthropocène : le retour des appuis primordiaux, du terrestre, de l’océanique, de l’atmosphérique, depuis le revers des codes, depuis les ruines des cartes. Ici, le double de Peter Altenberg ne participait pas

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 232-233.

d'une certaine jouissance d'un monde – d'un réel – qui aurait disparu, et Magris se distinguait de Baudrillard ; car tout, à la fin, était perçu du point de vue terminal du fleuve, qui amorçait, lui, son retour comme sujet hors de tout code, de toute carte, de tout simulacre. Nous serions bientôt forcés de *relire* à même le monde. C'était ce que l'échelle des hauteurs – des différents gradients – suggérait. Et pour l'heure, je devais en convenir, nous en étions encore là ; c'était dans cet enclos urbain des signes que j'avais été forcé de grandir, de me former. Et nos villes, nos commerces sémiotiques en étaient là, dans une jouissance plus ou moins coupable des codes et de leurs critiques ; un monde avalé par ses sèmes, livré à de jeunes équilibristes qui savent les manipuler, tandis que d'autres, qui en ont une moindre maîtrise, doivent explorer d'autres appuis. On cherche désormais des brèches pour sortir de nos « bulles sémiotiques », mais cette tentative a quelque chose de tragique, comme dans ce café « à la fois intérieur et extérieur » : un monde sans dehors. À ce gradient de l'échelle, comme dans les cafés de Vienne, de Prague, de Budapest et de toutes les grandes métropoles qui ont désormais imité cette forme d'urbanité, de société des signes, on feint. On joue la comédie, on s'amuse, on s'oublie, on s'enivre dans une forme heureuse de vertige ou un dandysme apocalyptique de l'irréalité, sans voir encore combien ce monde-ci – le monde de *sapiens* et ses nombreux langages – est en prise avec le tragique de ses destructions. Ici, au Café central – et, par extension, dans les univers urbains où l'on vit dans l'insouciance et l'oubli –, les valse du début de siècle se relient aux clubs de la fin du XX<sup>e</sup>. Les « bulles de signes », là où l'on s'enferme, ont remplacé les liaisons plus vastes au monde. Des sentiments océaniques particuliers – les drogues – nous ont éloignés de plus vastes et plus amples communions. On glose sur des Madeleine II, des Altenberg II. On jouit d'un monde tramé de signes sans se soucier de la déprise et de la chute qui sont là. On vit, en quelque sorte, sur le dos de la catastrophe, en consommant des sèmes qui nous tiennent comme des funambules, dans la joie ; une certaine joie. L'ironie de cette présence – de cette hantise – de Peter Altenberg au Café central, qui paraît faire écho à la Madeleine II du *Vertigo* d'Hitchcock, vaut pour nos vies vertigineuses dans le temps où nous ignorons encore le point de vue de la rivière : le gradient zéro du vivant qui revient. Au Café central, comme dans l'entièreté des mondes urbains, cette culture étendue – *spread* – déployant des strates de signes de plus en plus denses, de Los Angeles à Tokyo, d'Helsinki à Johannesburg, tout est bien humain, totalement humain. Et c'est en prenant la mesure de cet encodage étendu que je finis par

retrouver la phrase de Cocteau. Elle était extraite, en fait – et comme il se doit – d’une pièce de théâtre<sup>33</sup> : *Puisque ces mystères me dépassent, feignons d’en être l’organisateur.*

Le degré deux – qui marque une inflexion par rapport au degré trois, celui de l’*hybris* de la maîtrise, de l’esprit de système, de la conquête, et donc de la plus grande destruction – ne cessait de prendre forme, dans mon esprit, en écho à cette phrase, éloge du feindre : un monde sophistiqué de signes que j’avais cherché à dompter et auquel la mort des miens m’avait brutalement arraché en m’obligeant à faire face à ce qui est là sous mes yeux, sous nos mains ; ce vivant qui, bien que détruit et ruiné, ne ploie pas, ne disparaît pas. Comme mes années à Paris me l’avaient montré, le monde danubien des cafés dansait sur le vide dans une Europe retombée de ses hauteurs, de ses puissances, l’Empire austro-hongrois effondré ayant ainsi devancé tous les autres effondrements. À ce degré deux, je décelais que l’on vivait au bord du précipice, dans l’annonce d’un certain *retour au monde* : ce qui couve dans les lieux du pouvoir, la destruction qui vient. Le degré deux qui se révélait là allait bien au-delà, pour moi, de la vie viennoise et danubienne. Elle me rappelait une façon que j’avais eue d’être au monde, à cet âge ascendant où l’on croit aux signes, où se mêlaient vanité et comédie : l’ironie de la référence, l’aveu du « feindre », qui tendaient vers le jeu et l’oubli. Et une complaisance à l’égard de cette ironie des centres qui, comme l’écrivait Magris, ne prenait rien au sérieux « ni plus ni moins qu’un drame de Shakespeare ». Dans le contexte du XXI<sup>e</sup> siècle, cette complaisance pour nos codes – ce degré deux d’une vie dans les signes – paraît pourtant débordée. C’est l’écume d’une modernité enclose dans ses joies sémiotiques et qui persiste à s’exempter des procès qui se multiplient contre elle. J’y lisais un chant du signe, et le désir naissant de nous rappeler à ce quelque chose qui reste, qui existe sans nous, qui dans *Danube* passe par un rappel incessant au fleuve et, pour moi, à cette urgence de me relier aux forêts de mon enfance.

*Le degré un ou le fragile du monde*

Dans cette échelle descendante des pouvoirs du signe – des croyances en ces signes, après le degré trois, l’*hybris* de la maîtrise, et le degré deux, celui de l’illusion et de la simulation

---

<sup>33</sup> Jean Cocteau, *Les Mariés de la tour Eiffel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016 (1<sup>re</sup> éd., 1948), p. 87.

comme seconde nature –, le degré un surgit à mes yeux quand, sous la plume de Magris, la distance vis-à-vis des croyances sémiotiques – des prises par quoi nous tenons au monde en même temps que nous nous en éloignons – vire à la mélancolie. À cette hauteur de l'échelle, on semble bel et bien revenu des grands orgueils. Ici, les envoûtements d'ordre des Neweklowsky – Hegel, Heidegger, Descartes, Kant... – sont passés. Leurs vies, leurs écrits semblent sur le point d'être emportés par les eaux du fleuve. Ici, les croyances et les codes retombent. Les cartes se donnent au regard, en lambeaux. Les illusions de nos vies urbaines, de nos comédies humaines, dont Bourdieu à la suite de Balzac analysa les stratégies pour imposer des hiérarchies et des pouvoirs, sont perdues. Et le passé de ces croyances, qu'elles soient celles de la jeunesse, de son élan à conquérir, ou des nations, ou encore des langues pour ordonner, contrôler ou simuler, ne persiste que spectralement, en faisant de l'hier un appui dans le présent. À ce gradient un, on est revenu de l'art et de l'empire du signe, de cette confiance urbaine qui croit à ses effets. On est *après*, quand le décor chute pour laisser réapparaître le fragile du vivant. C'est à la page 185 de *Danube* que je m'arrêtai pour en noter l'un des motifs, lors d'une énième station le long du fleuve. Magris évoque le « Livre de Souleika » compris dans le recueil de Goethe *Le Divan occidental-oriental*. Il y rend hommage à la grâce de Marianne, celle qui fut la maîtresse de l'écrivain et inspiratrice de la Souleika, dont les textes furent intégrés au recueil en une classique opération d'appropriation. Sur le tard, dans ce long après de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, le germaniste italien accomplit ce que je percevais comme un geste de degré un : se mettre à l'écoute du fragile, de l'oublié – en recueillant ce qui peut l'être.

Même pour la création de ses chefs-d'œuvre, Marianne, née en Autriche, aurait pu répéter l'expression autrichienne chère à Musil, *es ist passiert*, c'est arrivé comme ça, un contact soudain parfait entre l'âme et le monde, une main qui écrit des mots comme une autre dessine distraitemment sur le sable ou sur du papier, sans vouloir faire breveter cette esquisse ou se garantir sa propriété exclusive. Marianne laisse Goethe donner son nom à ces écrits ; dans l'offrande qu'elle faisait d'elle-même, elle savait combien il est vain de distinguer le tien du mien au sein de l'union amoureuse. Mais ses poèmes parus sous le nom d'un autre disent aussi la vanité de

toute signature mise au bas d'une page ou sur la couverture d'un livre de poésie, parce que cette dernière, comme l'air et les saisons, n'appartient à personne, pas même à qui l'écrit<sup>34</sup>.

Le degré un paraissait tout entier tenir dans cette phrase « chère à Musil » dont parle Magris en évoquant le sort des poèmes de Marianne : *es ist passiert*, que l'on aurait bien du mal à traduire exactement. *Cela a eu lieu. Ça s'est passé. Ou : C'est passé.* C'est ainsi que je la joignis, dans mon échelle, aux deux autres phrases qui la surplombaient. Après *l'hybris* de la maîtrise, la feinte de la croyance, *es ist passiert*, pour dire à la fois le miracle de ce contact « entre l'âme et le monde », mais aussi la brutalité incontestable de ce qui a eu lieu ; un passé à quoi l'on ferait suite, non dans la hantise, mais dans la reconnaissance. Par cette phrase liée à la voix déniée et retrouvée de Marianne, le gradient un d'emprise me semblait s'éclairer. Ce *es ist passiert* n'avait même pas l'orgueil de la réparation, qui est encore un catéchisme du pouvoir. Ici, Magris ne rappelle pas Marianne en croyant aux vertus de son geste pour *panser*. On est bien après, en un temps irréparable. La courte phrase « chère à Musil » me semblait coller à la fin du XX<sup>e</sup> siècle où s'écrivit *Danube* : un moment où l'on cherche à entendre ce qui reste, ce qui s'est murmuré et qui n'a pas été entendu, où l'on ne veut plus tant rendre justice aux vivants qu'aux morts ; ce qui, par l'impossible – comment pourrait-on faire justice aux morts ? –, vaut renonciation à la force et à l'orgueil d'un pouvoir, quand bien même il serait celui de la réparation. La lumière qu'offre, sur le tard, Magris à Marianne – celle qui se cache derrière la Souleika, qui a donné une partie de son génie au génie – n'est pas un geste qui croit à une politique. Il n'y a pas de rééquilibrage ni de justice qui soit faite au sujet féminin de l'histoire, parce que ça a eu lieu, et que cette injustice est irréparable. Le promeneur danubien ne cherche pas à imposer Marianne von Willemer comme autrice. Ce qu'il dit est à la fois moins revendicatif et plus fort : il ôte tous les habits du signe ; il organise, au nom de cet irréparable du passé – ici, la relégation des sujets féminins dans l'Histoire – une totale et entière dépossession. Il rend hommage à Marianne non pour lutter contre Goethe, mais pour fondre l'un et l'autre – Marianne et Johann – dans le flux du temps : dans cet *après* sans signature où les livres ne seront plus à personne, où la poésie redeviendra, comme

---

<sup>34</sup> Claudio Magris, *Danube, op. cit.*, III<sup>e</sup> partie, chap. 2, « Souleika », p. 185.

aux premières heures des chasseurs-cueilleurs, une oralité sans *auteurité*, sans sujet. À ce gradient un, je percevais comment on se rapprochait du degré zéro par lequel j'avais commencé : celui du Danube, des collines qui lui ont dessiné, au fil des millénaires, un lit. On glissait petit à petit sur la pente de l'impersonnel, là où toute propriété s'efface, où l'emprise disparaît, où le sujet humain qui s'est distingué, séparé, verticalisé en accédant à la hauteur – au statut d'auteur – se refond dans le monde, où sa voix se donne, comme une des voix et des apparitions de celui-ci, à l'égal des vagues, des océans, des rivières, des vents, de « l'air et des saisons », qui eux aussi accomplissent leur œuvre. Voilà ce que j'entendais dans cette courte phrase : *es ist passiert*. L'Histoire, ses élans, ses projets sont passés. Les sujets ordonnateurs, humains, ceux qui se sont hissés par le langage au-dessus des vivants, ceux qui se sont arrogé des droits sont renvoyés au neutre du « *es* », dans le sillon de notre vie collective qui elle aussi s'est muée en force neutre, dépersonnalisée, générique, en devenant ce facteur, dans l'anthropocène, de l'érosion des sols, de la destruction des espèces et de la transformation du climat.

« *Was geschah* » ou « *es ist passiert* »

Alors que je m'arrêtai sur cette intrusion du *es ist passiert* « cher à Musil » associée à la fragile voix de Marianne, j'en vins à penser à un vers de Paul Celan qui, en première analyse, signifie sensiblement la même chose – *Was geschah*, du verbe *geschehen*, lié au *happen* anglais, qui signifie : *ce qui a eu lieu, ce qui est arrivé*. Ce vers de Celan qui me revenait en mémoire, je pris pourtant conscience au fil des minutes que je passai à essayer d'en mesurer la proximité avec l'expression « chère à Musil » qu'il me semblait de plus en plus en signifier l'exact contraire. Ce vers, je m'en souvenais depuis une lecture à seize ans de *La Rose de personne* au cours de laquelle j'avais voulu en apprendre de longs passages comme d'autres se tatouent pour ne pas oublier...

*Was geschah ? Der Stein trat aus dem Berge.*

*Wer erwachte ? Du und ich.*

Qu'est-il arrivé ? La pierre est sortie de la montagne.

Qui s'est éveillé ? Toi et moi.

*Es ist passiert* – ça s’est passé, c’est passé / *Was geschah* – ce qui est arrivé. « La pierre est sortie de la montagne », et « qui s’est éveillé ? » / « Toi et moi ». Le sujet sorti de la pierre, relié à elle ; deux apparitions qui se joignent dans les vers de Celan, reliant l’impersonnel et les silhouettes émergentes, le *tu* et le *je*, le *je* et le *tu*, comme un écho au livre de Martin Buber par-delà le désastre ; comme un nous – « toi et moi » – par la pierre éveillée qui pourtant fait signe au plus noir, aux corps traités comme choses. Les deux formules – *Es ist passiert* / *Was geschah* –, si proches l’une de l’autre et n’étant apparemment séparés que du fait que le *passieren* puisait au latin tandis que le *geschehen* faisait signe vers les sources germaniques, les deux formules me semblaient dessiner, en fait, deux positions opposées. Et je précise ici que je me laissais dériver loin du poème de Celan, c’est-à-dire loin d’une exégèse précise, pour ne me concentrer que sur ce qui, dans ce *Was geschah* – *Ce qui est arrivé*, me permettait de mieux cerner ce gradient de degré un. La comparaison avec le *was geschah* si précis, si intimement lié au régime de la preuve – *ce qui est arrivé là, ce qui est incontestablement arrivé* – qui, chez Celan, renvoyait à l’extermination dans une langue en laquelle il continuait d’écrire m’aidait à mieux comprendre la forme de lâcher prise du *es ist passiert* : cet abandon de Magris – et Musil – qui semblait s’en remettre au temps. Une vie de degré un comportait quelque chose de cet abandon, par quoi on laissait le passé passer, en refusant de faire des tragédies d’hier une énième prise temporelle à laquelle tenir. Au contraire du *was geschah*, qui maintenait l’attache à un régime de la preuve par quoi l’Europe a cru, un temps, se rebâtir, le *es ist passiert* disait une acceptation, peut-être une résignation, en tous les cas une reconnaissance – et c’était là toute la différence. Ça a eu lieu – *es ist passiert* – et maintenant, c’est passé. Au lieu de prendre appui sur l’effroi d’hier – la leçon du XX<sup>e</sup> siècle qui est, sous nos yeux, en train de voler en éclats –, le narrateur de *Danube* laissait aller l’Histoire, ses traces, au fil de sa promenade. À ce degré un, on acceptait de ne plus tenir au précis de la preuve, de la laisser filer avec l’eau du fleuve. On faisait face non au crime, mais à l’écume du crime ; et ce, non pour juger mais pour recueillir les vies effacées du passé. On acceptait de laisser s’évanouir le siècle aussi, en n’assignant pas la mémoire à un quelconque devoir ; on s’en remettait à ce qui s’en allait. Et c’était là, pour moi et pour tant d’autres, de ces gestes que certaines pratiques désormais vous invitent à faire – méditer pour retrouver le vide en soi et

accueillir le présent – lorsque, au lieu de se tuer, on saute dans le vide. Si donc nous lâchions cette prise mémorielle, pensais-je, si nous nous détachions de cet édifice des preuves venu du passé, à quoi tiendrait-on ? À quoi l'Europe tiendrait-elle sans ses mémoires-piliers ?

*Invitation à la déprise*

Voilà en quoi la comparaison avec le vers de Paul Celan fut si éclairante, au point que je décidai de l'inclure dans cette étude. Elle m'invitait à voir combien le *was geschah* charriait le contraire de l'abandon de Magris. *Was geschah – ce qui a eu lieu / ce qui est arrivé*, c'était le précis de l'Histoire : une question ardente qui appelait une enquête, un travail minutieux d'instruction. *It happened. Was geschah. C'est arrivé*. Tout cela puisait à une conscience aigüe de ce que la preuve – donc l'appui qu'est « la vérité » – exige. Dans ce régime-là, le XX<sup>e</sup> siècle et ses destructions ne nous quittent pas. Ils demeurent présents, comme un devoir, la source de toute morale du vrai et du devenir. *Es ist passiert*, au contraire, invite à se jeter dans le vide, à reprendre appui à partir du flottant de l'oubli, du tremblé de la trace. C'était ce que je nommais – je crois que c'était en tout cas lié en moi à cet effort pour laisser aller les morts, non leur tourner le dos, mais les réengager dans la vie *après* – une revivance : lorsqu'on abandonne ce rapport de hantise au passé en accueillant l'irréparable. *Es ist passiert* était une invitation au vertige d'une preuve qui s'éloigne, d'un oubli qui vient. Car la mémoire, aussi, est une forme d'attache pour celles et ceux qui veulent entretenir la faute, la honte, la culpabilité, ou qui craignent de trahir les disparus. Ne parle-t-on pas de *retenir* ce que nous mémorisons ? La mémoire, c'est la prise d'un hier qui ne veut pas céder. L'évanouissement de cette prise mémorielle, c'est bien ça qui me semblait ouvrir la voie au vacillement du XXI<sup>e</sup> siècle : quand ce qui est devenu, en Europe surtout, le cœur d'un système d'attache – la mémoire – s'érode, puis est emporté. Nous autres, nous devons apprendre à vivre pleinement dans cet *après* de la preuve et de la mémoire. Et de là me revenait la question, toujours la même, de notre adhésion au monde. Car à quoi tiendrons-nous si, dans cette échelle des emprises, nous nous rendons à la fuite, à l'oubli, à l'évanouissement des blessures ?



*Une image qui revient*

Certaines images parviennent à condenser les qualités d'un temps. C'est le cas pour moi de cette séquence extraite d'un film de Theo Angelopoulos, *Le Regard d'Ulysse* (1995), où l'on voit l'immense masse blanche d'une sculpture désolée de Lénine sur le pont d'une barge allant vers l'embouchure du Danube. Ce colosse fantomatique, abandonné, semble emporter avec lui ce qu'il reste du siècle ; et je ne pouvais m'empêcher d'y repenser tandis que je finissais ma relecture flottante du livre de Claudio Magris. L'image du film et l'échelle des emprises qui m'était apparue finissaient par ne former dans mon esprit qu'un seul et même ensemble : un condensé qui aurait suffi pour expliquer aux enfants ce qu'avait été ce temps de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Je leur aurais montré cette image, cette seule image, aucune autre ; la sculpture emportée par les eaux. En elle, l'Histoire, tous les sacrifices qu'elle avait exigés, les vies qu'elle avait englouties, se condensaient : Lénine dont on voyait les semelles et qui, comme un mourant, ne paraissait plus avoir la force que de soulever la tête pour tenter d'apercevoir, avant de rendre son dernier souffle, ce qui l'attendait au-devant, vers le delta, là où tout s'évanouit et se perd. Ici, quelque chose se résolvait entre le degré un – le *es ist passiert* – et le degré zéro auquel tout revient : les inventions, les cartes, les codes au nom desquels on envoie des soldats au front, on déporte ou on tue, les cendres des victimes, les crimes des bourreaux... Lénine sur le lit noir de la barge, emporté par les eaux du fleuve, tel un pharaon que l'on transporte de l'autre côté. Ici, la mort d'une croyance qui avait envoûté son monde. Ici, l'adieu à l'*hybris* de la maîtrise, à la foi humaine dans un code capable de résumer l'Histoire. Dans cette

séquence, comme dans la déambulation de Magris, tout retombait : les pensées de système du degré trois, les ironistes et les joueurs de degré deux, même la mélancolie de degré un. Ce qui s'imposait – et nous rappelait aux appuis primordiaux –, c'était l'immensité du fleuve, quand toutes les gouttes d'eau depuis les sources incertaines formaient cette masse infinie, large comme un océan. Je comprenais qu'à bien des égards c'était ce qui avait eu lieu, qui était en train de nous arriver, dans la bascule d'un siècle à l'autre. Après les grands vertiges de la hauteur, après que s'était accompli ce vaste destin macabre des idées, après que cette histoire ascensionnelle dans les signes eut tant détruit en nous laissant ainsi, suspendus, au-dessus des ruines, on se demandait comment se relier au monde et sortir des strates du passé, de ces maîtrises, de ces urbanités encloses, pour nous rattacher à la vie : aux eaux des fleuves, des lacs, aux montagnes, aux arbres et aux forêts. La largeur du fleuve dans cette séquence me semblait une annonce. Elle nous offrait une vision de l'Europe au couchant ; un couchant qui permettait de penser un levant. Au lieu de vieilles croyances, de mythes, de discours sur les « origines », les « sources », au lieu des élans de codes et de cartes, elle nous ramenait aux eaux du fleuve, au mouvant de ces eaux en une vision à la fois mélancolique – *c'est passé* – et porteuse d'à-venir : celle d'une vie où les anciennes cartes s'en vont, et où, après les pensées de système et les rires de l'urbanité, après l'érosion des mémoires, nous cherchons à reprendre appui.

## ÉTUDE N° 4

### LE VOLCAN ET LE POÈTE

*De l'extension du monde tremblé sur le monde certain*

À travers ces différentes études, je cherchais à me rétablir, mais s'il pouvait exister un lien entre ma crise vertigineuse et le vertige qui s'emparait de notre temps au début du XXI<sup>e</sup> siècle face à la destruction pleine et entière de la vie – c'est-à-dire, dans les termes de ces études, le bouleversement d'un système d'attaches, d'appuis et de prises à quoi la vie tient – alors, je l'espérais tout au moins, peut-être que les voies de mon rétablissement pourraient aussi nous servir à nous relever collectivement. J'arrivais désormais à m'avouer, même si la tâche me semblait hors d'atteinte, qu'en tentant d'élaborer cette architecture tremblée je ne souhaitais pas seulement me reprendre, mais aussi trouver les clefs d'une revivance : non en rappelant des appuis du passé que mon époque, par la force des États, cherchait à reconstruire en maçonnerie des murs et en rétablissant des frontières. J'entrevois que cette architecture tremblée – que j'espérais élaborer avec Édouard Glissant – et qui s'annonçait depuis une déprise de la croyance aux signes, et la recherche d'attaches inquiètes à partir de nos vertiges – devait se formuler à rebours des termes rassurants du pouvoir. Il convenait d'abandonner le « certain » pour apprendre à vivre dans le tremblement, à cet endroit où nos existences ne quittent pas des yeux le bord de la falaise, là où tous les encodages sombrent dans la nuit ; et il me vint alors ces quelques lignes comme un condensé de cet effort...

*Se tenir.*

*Dans le vertigineux.*

*La tâche fuyante que nous nous assignons.*

*Non pas en quête d'illusoires retrouvailles*

*avec le « Vrai », le « Réel », la « Nature », « la Nation ».*

*Se tenir dans le dense des signes,*

*dans l'entrelacs des codes.*

*Et tomber du haut de nos hauteurs.  
Chercher dans l'arbitraire toujours menaçant du signe,  
dans la trouée des mots qui ouvre aux attaches primordiales  
ce à quoi nous pouvons encore nous relier.*

Bien sûr, le temps viendrait où il faudrait mesurer l'efficacité de cette architecture vertigineuse – grammaire d'une fondation qui toujours se dérobe – pour me sortir de l'inquiétude, j'entends ici, me sortir personnellement de l'inquiet qui, au fil des années, avait érodé le sujet en moi ; car ce sujet constitué dans le temps de l'enfance et des premières années de la vie adulte – les premiers appuis – avait chuté et chutait encore à l'image de ce monde qui lui aussi tombe. Le temps de la reprise se refusait. Et la pensée qui m'accompagnait maintenant me portait à croire – ne faut-il pas croire qu'il y a un sens, sinon à quoi bon la douleur, la blessure ? – qu'en se prolongeant mon état vertigineux m'offrait l'occasion d'explorer les contours de cette chute : ce moment où nos édifices, nos encodages dévissent du haut de leurs pouvoirs. En ce sens, je comprenais que je suivais le chemin inverse de ce qui, au cours des dernières années, s'était affirmé sous forme de thérapeutique : ne pas répondre aux désordres – au « Chaos-Monde » dans les termes de Glissant – par la quête d'un équilibre personnel retrouvé. Ne pas répliquer aux effondrements du lieu commun – l'accélération de la destruction de nos liens – par des démarches de développement personnel ou les promesses d'un verbe réparateur. Mais, au contraire, chercher au cœur de ce qui tremble une autre habitation.



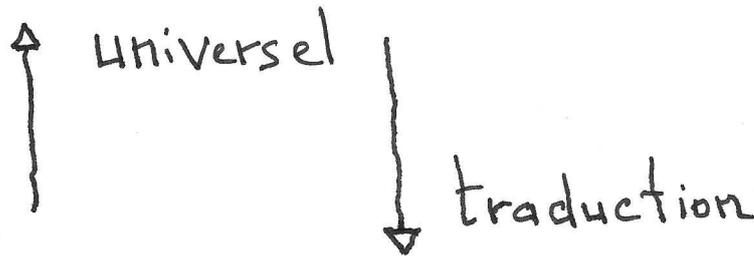
*Le volcan et la naissance du monde tremblé*

Je pense en images, je m'en rends bien compte et dois l'accepter. Le texte chez moi s'écrit toujours à cet endroit-là, comme le commentaire d'une image qui revient du passé ou qui s'impose dans le présent. C'est ainsi qu'en me replongeant dans la courte parabole de « De la rigueur de la science », l'image de l'escalier du *Vertigo* d'Hitchcock m'était apparue. Il en alla de même quand je débutai mon étude sur le monde glissantien : un monde selon le poète qui prit forme tout au long des années depuis la Seconde Guerre mondiale dans le sillon des destructions européennes, esclavagistes et coloniales. À l'instar de la *Vue de Tolède* pour le chapitre IX du *Quichotte*, de la vue en plongée sur les escaliers de la mission espagnole pour Borges, du colosse Lénine désoclé et allongé sur le pont d'une péniche dans *Le Regard d'Ulysse* pour Magris, j'eus tôt de me raccrocher à une image : la silhouette d'un volcan qui rappelait certaines vues dessinées de Pompéi ; une ombre prise entre des masses de noir et de gris et imprimée sur un papier vieilli ; une ombre faisant signe vers l'œuvre d'Édouard Glissant : ce noir cendré de l'archipel menacé par la mer, et la vue de la rade, que l'on devine au bas de la photo, la ruine toujours là, présente, dont il faut s'extraire pour écrire et penser. Cette silhouette du volcan ravivait la mémoire de son éruption et de la catastrophe qui suivit : l'anéantissement de la ville de Saint-Pierre. Cette silhouette venue du passé et en quoi se résumait l'histoire d'une humanité à la merci de « la Pelée » – et, au sens large, de ce que l'on a pris l'habitude de nommer le « Système-Terre » – m'aidait à me figurer le sens de l'œuvre ; l'humilité que je pensais retrouver dans les mots de Glissant, qui sous-tendait ce qu'il nomme la « pensée tremblée », qu'il opposa au fil de sa vie aux certitudes des métropoles, aux systèmes conceptuels qui croient à leurs ordres comme s'ils étaient éternels et s'aperçoivent sur le tard – tel Claudio Magris au fil du Danube – que leurs édifices sont à la merci du temps et de l'Histoire. L'image de « la Pelée », une des rares photographies de l'éruption de 1902, s'imposa très vite pour m'aider à voir ce à quoi l'œuvre de Glissant me semblait donner forme, dans la distance, à l'autre bout du siècle. Elle se liait à chaque ligne que je m'apprêtais à relire de lui. Elle porterait témoignage d'un événement obscur, éloigné, fondant sa poétique attentive aux allures du monde, à l'heure d'une retombée des hauteurs du signe, d'un effondrement des hauteurs de langue. Tout comme la source du Danube, qui toujours fuit, la silhouette du volcan deviendrait, à mes yeux, ce point de disparition et d'apparition, là où déjà sombre le *monde certain* et s'affirme le *monde tremblé*.

*L'éruption de la Pelée*

Il n'y a que très peu de photographies de l'éruption de la Pelée en 1902. C'est dire combien cette *vue du volcan* à l'instant où il commence à engloutir son monde est l'archive d'un espace décentré, loin de ce qui se perçoit alors comme le cœur de l'Histoire. Un lieu sans image, qu'on ne « lit » pas, mais qu'on encode à distance dans les cartes des métropoles. En Europe, cette éruption, la plus destructrice du XX<sup>e</sup> siècle, peina à gagner la une des journaux. Dans les cafés de Paris, de Vienne, au cœur de l'urbanité confiante et joueuse de ce début de siècle, sûre de son bon droit à dominer, dans ces villes encloses dans les signes dont Magris recueillera les ruines un siècle plus tard, on ne s'intéressait guère à ce qui avait lieu à Saint-Pierre. 30 000 morts engloutis par la nuée ardente. On ne s'attachait pas tant à l'éruption de la Pelée qu'aux ruines de Pompéi ou aux écrits de Voltaire sur le tremblement de terre de Lisbonne. On l'évoqua à distance sans en être affecté. Dans les mentalités du XX<sup>e</sup> siècle débutant, au cœur d'une Europe sûre d'occuper le centre de la carte, la Pelée était perçue comme une anecdote sauvage venue d'un monde qui ne l'était pas moins. C'est ainsi que le *monde certain* – l'Europe – regardait *le monde tremblé* : non pas comme un lieu à venir – celui où l'on redécouvrirait l'entrelacs de la vie humaine avec le reste du vivant, mais comme un lieu du passé. Dans ces villes protégées, depuis les métropoles, on se voyait au sommet des hiérarchies de la civilité. On dit : c'est une tragédie qui bientôt ne sera plus. La nature, pensait-on, était derrière, elle ne pouvait être devant. Dans le *monde certain*, on avait su maintenir les distances. Les pensées de système – le degré trois, le plus haut de l'emprise des signes selon les gradients qui m'étaient apparus dans l'étude sur *Danube* – étaient à leur apogée. Et si on n'était pas encore parvenu à domestiquer la totalité du vivant, on pensait que l'on y parviendrait. À l'heure où Saint-Pierre disparaît, le XX<sup>e</sup> siècle a deux ans et ce sont des années fières, dominatrices, où l'Europe s'enorgueillit de contrôler la terre. On est avant la Grande Guerre, avant que s'effondrent les Empires qui tenaient l'espace danubien ensemble. Le parti des colonisateurs est si peu contesté, le rapt sur le sens de l'Histoire à son comble. Qui dans ce contexte aurait pu entendre ce qui se disait auprès du volcan ? Qui aurait su prendre acte de cette histoire et, au-delà, sur des paysages de l'île pour repenser notre lien au monde ? Plus d'un siècle après l'éruption, c'est un poète qui s'en fera l'interprète.

L'œuvre d'Édouard Glissant – du moins, telle que je la comprenais – répondait à ce tremblement. Sur le tard, la voix du poète traduirait le volcan.

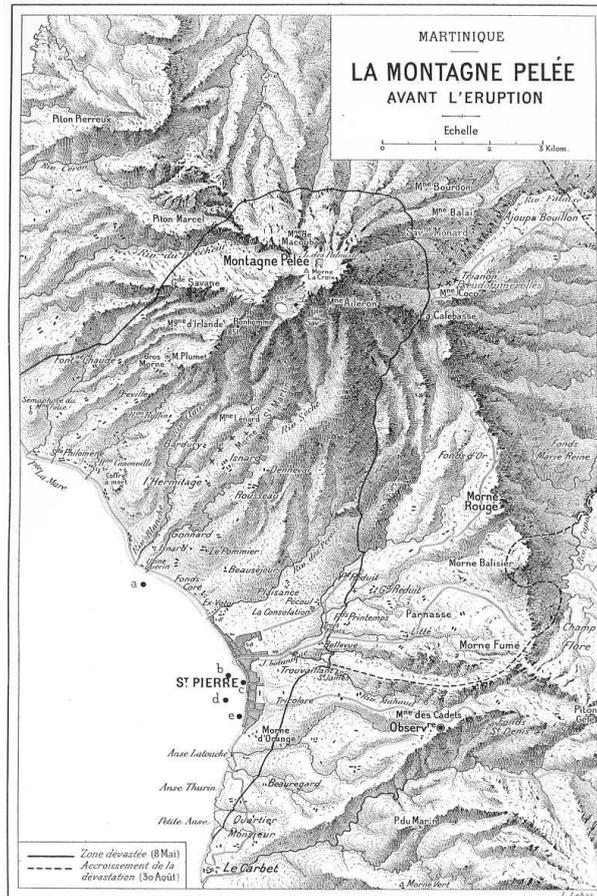


### *Souçons de puissance*

Comme on se chauffe pour entamer une ascension en montagne, je réalisai ce premier dessin par lequel j'eus le sentiment de poser les termes de cette étude : ainsi percevais-je le tournant des siècles – entre XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle – où les essais du poète se sont épanouis pour tenter de lui donner une forme : un moment où ça retombe, où il faut se redonner au précis, au détail du lieu. Je dessinaï ce duel entre l'universel défait du siècle passé qui, selon diverses formes – le positivisme, le marxisme, le libéralisme... –, chercha à s'élever à la hauteur d'un « valoir pour toutes et tous » en produisant des cadres n'exigeant pas d'adaptation locale, pas de perspective située, et un mouvement de traduction qui visa, au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, notamment depuis les études d'Antoine Berman, à redescendre dans le lieu, à l'endroit où ça coupe, où ça tranche, entre les langues ; les deux flèches dessinées me semblaient pointer ce qui s'élabora, entre les siècles, dans les essais du poète : un lieu commun qui ne soit pas imposé d'en haut, mais qui naisse de la liaison, de la relation, de la traduction, en bas. La poétique de Glissant persistait certes à vouloir se hisser, mais c'était toujours à partir du plus situé – de l'île, de l'archipel – pour respecter les écarts, les asynchronies du divers. Et c'est en gardant à l'esprit ce chiasme, entre ces deux flèches, que je me lançai dans la relecture de *Philosophie de la Relation* (2009), où j'espérais retrouver certains passages que j'avais soulignés ; les traces d'une première lecture avant ma chute. J'eus tôt fait de remarquer que ces annotations d'un temps révolu – celui de la confiance, du pouvoir affirmé du sujet en moi – étaient d'ordre strictement scolaire. Les phrases que j'avais soulignées me semblaient l'avoir été dans le seul but d'apprendre à réciter ce qui, chez Glissant, donnait de la force : « Archipel », « Relation », ou cette expression de « Tout-

Monde ». Mais, alors que je me promenais parmi ces pages et ces repères, je notai combien les pensées du poète qui formaient la constellation de sa poétique archipélique finissaient par produire en moi de la gêne. Je trouvais désormais à ce « Tout-Monde » qui m'avait enchanté, où j'espérais voir apparaître l'architecture du tremblé, prélude à une structure du vertige, quelque chose de consolateur : une unité qui, par le mirage des mots, m'était à la fois promise et refusée. Il y avait dans l'ensemble de la poétique de Glissant, dans ses essais, ces lettres capitales qui changeaient de simples mots – « Divers », « Relation » – en monuments. Les premiers jours où je travaillai à mon étude, je fus désemparé. Ce que je croyais pouvoir utiliser chez Glissant – une structure – se heurtait à ces mots capitalisés ; des mots qui, bien que dirigés contre les ordonnateurs de la pensée – il visait souvent Heidegger, mais aussi Descartes –, péchaient par leur soif de totalité. Et quelque chose me froissait dans cette totalité ; j'y percevais, depuis ma chute, cette espèce d'envoûtement du langage qui donne la sensation trompeuse de nous rendre le monde, tout en nous éloignant de ses allures, de son détail. À l'époque où j'avais découvert ces textes – plus au moins au fil de la sortie des livres –, ils avaient levé en moi un espoir. Par la voix du poète, j'avais cru possible d'inverser cette pesante aspiration à l'universel ; ce rapt sur le sens que les empires s'ingénient à relancer chaque fois avec une violence redoublée. L'Espagne, le Portugal – au XVI<sup>e</sup> siècle –, l'Angleterre, la France, l'Allemagne – entre le XVII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle –, la Russie, puis les États-Unis – au XX<sup>e</sup> siècle –, et maintenant la Chine. Mais Glissant, je le voyais, ne renonçait pas à l'universel ; ce qui était le signe, pour moi, d'une trop grande aspiration du langage, de la croyance dans le langage. Et pourtant, je m'accrochais à sa tentative de le reformuler depuis un autre lieu portant la trace de l'esclavage ; un lieu écartelé entre plusieurs langues, plusieurs îles, où la vérité apparaît dans le nouage des diverses formes de vie ; un lieu où l'urbanité – le continent – ne peut plus vivre dans l'oubli des autres espèces, où les océans et les volcans font entendre leur voix. Seulement, alors que je reprenais cette lecture – relisant pour me relier –, je sentis, au lieu du tremblé et de la chute que je cherchais à appréhender, une trop grande santé de la langue ; les mots me paraissaient vouloir, à leur tour, devenir des Forces, des Puissances. « Tout-Monde », « Chaos-Monde », en seconde lecture, étaient pour moi d'intimidants géants qui écrasaient ce qu'ils essayaient de recueillir. Il y avait en eux trop de ce pouvoir qui hache pour m'aider dans ma recherche, et j'étais sur le point de renoncer à les y inclure quand je tombai sur un passage qui retint mon attention ; un fragment de *Philosophie de la Relation* où la voix du poète ne quitte pas le lieu

mais, au contraire, en suit les détours pour y reprendre appui. J'approchai de l'ombre du volcan.



*Après de ce qui tremble*

Dans ce passage que j'avais distraitemment annoté, où je finis par déchiffrer ce que j'avais raturé en marge – « le poète et le volcan » –, Glissant évoque en quelques lignes le temps de sa naissance. Et je fus tenté de dire – comme une condensation – que c'est tout le sens de sa poétique que j'eus la sensation de retrouver. Quelque chose dans ce court passage me rendait au fragile de ce qui, ailleurs, se hissait en slogans. Il s'agissait à y regarder de près d'une amorce où le poète revient au lieu de son enfance : lieu aussi introuvable que les sources du Danube. Pour décrire ce qui m'arriva en retrouvant mes notes, l'expression d'un ami qui m'avait un jour confié n'avoir pas terminé un de mes livres me revint à l'esprit. « Plutôt que d'aller au bout, j'ai préféré y faire mon nid. » Cet ami était resté en quelque endroit du texte et s'était mis à y bâtir une maison provisoire tant il s'y était senti

« chez lui ». C'est ce que je comprenais de ce qui m'arrivait ; je *nidifiais* à cet endroit du texte d'Édouard Glissant. Je remarquais à cette occasion que la façon que j'avais de m'en tenir à ce fragment finissait par devenir un point de méthode : je pointais l'extrait d'une œuvre, ce qui me permettait, en relisant, de ne pas prendre trop de hauteur, de rester au plus près. « Dans une seule goutte d'eau, il y a toute la mémoire du monde », me confiait parallèlement à ce travail le thérapeute qui m'aidait à retrouver le sens du sujet en moi, dans les eaux du corps, entre les différents organes qui autrement se désynchronisaient, causant des pertes d'équilibre. Je m'arrêtai donc sur ce passage, laissant de côté les élans trop fiers de la poétique glissantienne qui, sur le tard, avait cherché à répondre aux grands mots du Continent par les vastes mots de l'Archipel – au risque de tout perdre –, pour m'attacher à ce fragment où se nouaient la langue et le lieu. Car quelque chose, ici, se hissait dans les mots vers les hauteurs, sans perdre appui sur ce qui était sous les pieds. Tout, dans ce passage, me semblait s'écrire à l'ombre du volcan. Glissant y évoquait sa naissance, le mythe vertigineux de sa naissance. Et ce lieu à la fois attaché et élevé devait être, à la fin, celui de la littérature : cette ligne de front où la langue – le code – tente de reprendre la déchirure qu'elle a introduite, un jour, dans le monde.

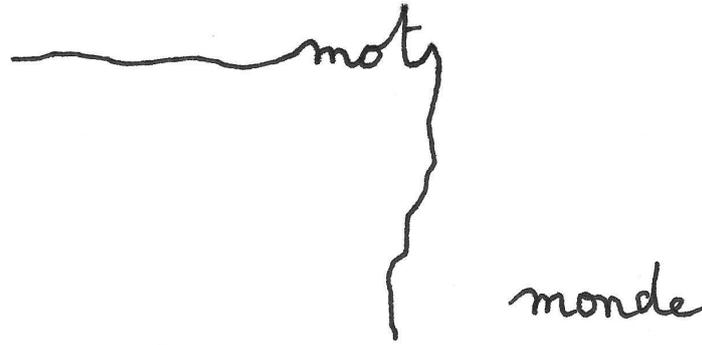
*« Il faut quitter les certitudes »*

« Dans le morne de Bezaudin, en Martinique (le rapport avec les braises originelles, la Pelée, n'est pas loin) – ainsi commençait l'extrait souligné – et en cette année 2008 : le vert pâle des carrés de jeunes cannes cède à l'obscur de la montée. Il faut quitter les certitudes, après ce temps au loin : éclats, qui nous tentent, nuit des branchages, nus, qui nous emportent de l'ailleurs !... Le chemin tourne et vire et hale. Soudain, un de ses plus gros troncs, dont les fruits luisent, comme transparents et frêles, et pourtant oubliés ou jadis méconnus, des fruits ainsi fragiles sur des branches farouches. Nous flottons à pleine allure sous leurs étages<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2009, chap. II, « Souques », p. 16.

C'était le récit d'une remontée aux sources – en écho à la marche dans *Danube* – par quoi j'étais arrêté ; une remontée où le poète tente de se relier aux appuis de l'enfance en cherchant le « foyer primordial » ; un chemin à travers les branchages que Glissant relate à l'image de l'ascension de Magris vers l'amont du fleuve : une recherche d'un certain « foyer de l'être » qui, comme dans le cas du promeneur danubien, ne peut se comprendre sans percevoir son opposition subreptice, mais âpre, définitive, à ce que Heidegger a si fascivement formulé ; ici, dans ce passage, le sujet se demande à quoi l'être est attaché. Mais cette recherche d'appuis, de ce qui nous lie au lieu, dans les termes du poète, défie la manière et la langue du philosophe allemand. Ici, on ne cherche pas la racine – ce que charria toujours la nostalgie structurelle de la pensée de Heidegger – mais la relation. C'est en ce sens que Glissant parle d'« identité rhizome » : non pas le profond du lieu, l'épais de l'être, mais quelque chose de plus errant, de plus cabossé. Une attache qui chez lui se pense après la coupure, après la déportation, après la blessure, après la destruction, après la Traite. Dans cette remontée aux sources, nulle trace de ces chemins obscurs de l'enfant de la Forêt-Noire – et de sa clairière de l'être – qui forgeraient le maître Heidegger, effrayé par la ville et ses techniques – dont Magris se moquera comme d'un Neweklowsky. Ce que l'on sent dans cette remontée, c'est le souvenir de l'esclavage, et l'emmêlement des vies humaines et non humaines. Glissant explore un lien au monde qui s'est tissé au pied du volcan ; à partir non de l'enraciné, mais du déracinement. C'est ce creuset de l'île, de l'archipel où langues et origines s'enchâssent, qui finit par faire lieu : un lieu-cicatrice, toujours à venir, où je retrouvais un écho de ce « centre creux » que Magris aperçut la première fois chez Musil. Telle est la tournure que prenait, dans la voix du poète et dans ce fragment souligné, son attention à l'attache. On y voit se nouer un lien qui ne vient pas d'un avant – dans une introuvable échelle de l'être – mais d'un après, où persiste la mémoire entrelacée des exils, des déportations et, plus généralement, de la séparation. Et j'écrivis alors comme un rappel ou un refrain : *parce que nous sommes coupés / depuis la verticalisation et depuis le langage / et c'est en ce sens que / sapiens / nous avons toujours été modernes / ou bien jamais, c'est selon / et c'est à partir de cette coupure, sans jamais pouvoir la réparer, que nous cherchons à retisser nos liens / des liens entre nous et le reste du vivant / dans un inconsolable départ / car pour nous, le pays est à jamais perdu / et donc toujours à venir...*



*Remontée vers les sources*

Je fis alors ce second dessin pour me représenter cette coupure – une falaise se jetant dans le vide. Et je remarquai que c’était à la jointure de deux marches, celle de Glissant et celle de Magris, en suivant leur quête pour reprendre appui sur un foyer qui se dérobe, en voulant décrire cette généalogie des origines fendues à partir d’une séparation irréparable que s’engageait cette quatrième étude. La haute poésie de Glissant avec ses grands mots, où s’opposent la pensée archipélique et la pensée continentale, me sembla bien vite secondaire : ce conflit qu’il organise en confrontant le tremblé, le divers, le traductif de l’archipel, à l’assuré, au lourd, au violent du continent. Il m’apparaissait plus juste de faire dériver cette opposition afin de voir l’archipélique *aussi* au cœur du continent, dans l’angle des pouvoirs, des nations, des empires : ainsi des archipels européens, des « peuples de l’entre », Juifs, Roms et, jusqu’à aujourd’hui, « migrants » que les nations s’obstinent à invisibiliser. L’opposition de l’Archipel et du Continent figeait une scène de lutte, alors qu’il me semblait plus juste de la déplacer en observant les vertiges au sein de chaque lieu de pouvoir. Cela passait – c’est ainsi que ça prenait forme en moi – non par une opposition, mais par une liaison... Juifs, Caribéens et, plus généralement, vies diasporiques, déplacées, exilées. Et j’entrevois alors ce que je cherchais à accomplir à partir du fragment de *Philosophie de la Relation* : je comptais ramener *Saint-Pierre à Rome* – si la formule peut être entendue en dehors de toute signification religieuse. Écouter Glissant, l’étendre, c’était voir le tremblé dans l’enceinte de tous les pouvoirs ; voir la Pelée à Lisbonne – le tremblement de terre –, à Amsterdam et à Venise – la menace des eaux –, aux quatre coins des mondes certains – les tornades, les ouragans. Voir dans l’éruption de 1902 une mémoire non du passé mais du futur, quand la frontière entre les catastrophes

humaines et non humaines tend à s'évanouir. *Ramener Saint-Pierre* – le souvenir de l'éruption de 1902 – à Rome, c'était étendre le tremblé : une manière de rapporter la voix du volcan et un certain entrelacs des étants au cœur des continents. Telle était la situation vertigineuse, dans l'angle mort, oublié de tous les pouvoirs, que je cherchais à cerner, pensant qu'il nous faut, y compris au cœur des mondes certains, partir du détruit ; et considérer Paris, Amsterdam, Londres, Vienne, les grandes métropoles et les espaces continentaux, à l'ombre du volcan.

Un continent est une île  
qui s'ignore

Et je soulignai l'angle choisi pour cette étude en le ressassant dans une sorte de graffiti. Car de partout, avec plus d'évidence depuis la mort du poète, nous sommes les habitants du lieu détruit, condamnés à éprouver la réalité d'un sol qui se dérobe. Le monde tremblé – celui qui s'est révélé à Saint-Pierre en 1902 – est devenu notre lieu commun. Et il ne sera bientôt plus nécessaire d'opposer îles et continents, vies archipéliques et vies continentales. La Martinique de Glissant, la Tolède de Cervantès, le Vieux Sud américain de Faulkner, la Nantucket baleinière de Melville, la Lisbonne de Pessoa, la Vienne de Musil... Partout s'étend le vertigineux d'une vie que la littérature arpente – je ne dis pas ici « répare », car je ne parviens pas à reconnaître au langage un tel pouvoir –, une vie dont on prend conscience à des rythmes différents qu'elle ne tient plus qu'à un fil. Partout s'affirme le vertigineux d'une langue qui ne peut plus ordonner le vivant – il y a désormais pour cela des codes plus puissants, des algorithmes –, mais qui, d'une manière ou d'une autre, peut encore traduire un plus grand nombre d'étants. Et je comprenais que c'était ça qui m'avait saisi dans ce passage, la façon dont la langue du poète – notamment dans cette remontée vers les sources – venait, sur le tard, se relier au volcan ; et, au plus bas du sol, se nouer non à une racine plongée dans la terre, mais à ses érosions, ses enfouissements, ses éreintements.

*Où est cette maison primordiale ?*

Au haut – poursuivait le promeneur glissant dans sa marche vers l'introuvable foyer – un large net éclairage tout arrondi de soleil, et des jeunes gens accroupis sous une véranda de terre rouge, comme de tranquilles revendeurs de feuilles, ils ne veulent pas risquer un faux-dire à propos du lieu incertain de cette case, alors ils nous adressent à leur parentèle, qui voisine sous un autre abri, le frère de la mère et le père du père, dont les voix trépident soudain dans l'après-midi sec. Je réapprends tout d'un coup la langue d'en haut, un créole en jets, qui glisse et concasse en même temps. *Où est cette maison primordiale, notre caye, dont les murs de terre et les clayonnages, pendant ces temps, avaient fait place à des tôles rouillées, de sorte qu'elle ressemblait à la fin à moins qu'une cabane à débarras ?* J'y avais accompagné, il y a douze ans passés, un de mes fils encore enfant. Accroché à moi, tout effrayé par cette image du vide et du délaissement, il s'était détourné vers le bruit désormais affaibli de la rivière d'en bas. J'avais aussi essayé de deviner au travers d'une claie les contours des ombres à l'intérieur, mais ce n'avait été qu'un gros de ténèbres, sans doute ravagé de bêtes à mille pattes et de bêtes longues rassasiées de roches à volcan. C'est pourtant là que je suis né<sup>36</sup>.

« C'est pourtant là que je suis né », dans ce « gros de ténèbres », « ravagé de bêtes à mille pattes et de bêtes longues rassasiées de roches à volcan »... Vertige des origines. La case a disparu, dévorée par l'érosion insecte – les « bêtes à mille pattes » – à laquelle j'étais tenté de donner le nom du « Temps ». Et cette question de Glissant au cœur du passage : « Où est cette maison primordiale ? » qui produisait un écho si profond en moi tant elle me renvoyait au foyer détruit – la destruction de ma famille – qui avait, entre autres, précipité ma chute. Et l'écho que cette question me semblait relancer pour nos vies collectives en pointant à l'horizon ce qui ne cesse d'être ébranlé : ce foyer « Terre » où la vie a prise, puis

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 17.

la vie perd prise, et que nos encodages bouleversent et épuisent. Je notai dans le passage le tremblé de la langue, la force vive de clair-obscur avec laquelle, dans les mots du poète, la quête du lieu de l'enfance révèle l'entrelacs de l'humain et du non-humain : « des jeunes gens accroupis », « la rivière d'en bas » et le « fils effrayé », et les « contours de l'ombre ». Et cette langue retrouvée – le créole entendu à un jeune âge – qui « concasse » les mots, comme sont concassés les divers éléments en ce lieu : les silhouettes « père », « mère » qui se confondent avec les feuilles ; les « roches à volcan » s'offrant en nourriture aux bêtes qui ont rongé la maison primordiale. Cette remontée vers les sources est une redescente à l'endroit de fines attaches ; une redescente qui s'accomplit par la langue, où les mots retombent des hauteurs et viennent se relier au paysage. Ils descendent au plus près du volcan, au plus près des élans du dessous, de la vie qui reprend après les brûlures de la nuée ardente. Les mots descendent dans cette texture du monde qui se donne à lire pour nous, comme si en se reliant aux choses, ils nous invitaient à lire le sol, en délaissant le langage, en ne l'apercevant plus que comme trace – ou déchet – dans une nature qui aurait pris sa revanche, qui l'aurait recouvert. Et ce que je découvrais alors dans cette remontée aux sources disparues, c'était une « image du vide », « moins qu'une cabane » ; ce passage me rappelait ce que j'avais trouvé dans cet autre livre des retombées qu'est *Danube* : ici, une voix, celle du poète, recueillait le témoignage d'un monde après notre passage, quand ce qui revient à la vie, ce qui repousse ou continue de couler s'offre en une prise nouvelle : ce que j'eus envie de nommer, à cet instant, une *nature-humaine*, en ajoutant ce trait d'union qui dit à la fois la coupure et la liaison, qui est la lèvre du langage, là où les mots quittent la bouche pour se hisser dans l'air, se séparer. Au lieu de « nature humaine », qui désigna pendant des siècles le propre d'une humanité coupée, sûre de son règne, de sa propriété, gouvernant par des encodages de plus en plus abstraits l'ensemble du vivant, je trouvais sur ce flanc du volcan cette *nature-humaine* : nature saturée d'une telle présence de nos gestes, de nos dévorations que la frontière entre les formes d'existence a disparu.

### *Traduire le volcan*

À ce moment – écrit Glissant –, nous ressentons des grondements dans les dessous, les habitants avaient pour coutume de frapper sentence en ces occasions, « c'est la grande baille qui veut découler

là encore », parlant ainsi du volcan qu'ils considéraient d'abord comme une montagne épaisse qui verse, et dont ils disaient à propos de son éruption finale de 1902 : « Il a brûlé sur nos corps seulement tout le côté gauche. » [La nuée ardente, dévalant sur Saint-Pierre, c'est une histoire bien connue, les avaient atteints de ce côté pendant qu'ils fuyaient vers la mer.] Ils ont gardé la manie de ces grondements, un camion qui force, un tonnerre au loin, c'est pour eux encore et toujours la profondeur qui remonte dans la gueule du mont, tellement qu'il s'en est fait des traditions, et par exemple que vers la fin des années 1920 la Pelée a bien failli réintroduire dans le monde son carnage intime, qu'en tout cas elle a grondé tant que de colère, au point qu'une petite légende en a résulté, que je serais né dans un de ces débordements, et que ma mère, oppressée des mouvements de l'éruption tellement prochaine, en avait certainement bien moins souffert les tourments de l'accouchement. Pour un enfant qui sera poète, c'est une grande vanité que de songer qu'il est venu au monde dans le bruit d'un volcanique désordre, et peut-être d'une sacrée éruption, éphémère il est vrai, et qu'il en a hérité des liens profonds avec des forces qu'il ne peut pas lui-même imaginer. Ces enfouissements, du volcan qui n'arrêtait pas de parler ainsi aux gens autour de lui, pendant au moins trente ans après son apocalypse de 1902, ou de la maison de naissance, qui disparut dans une éruption des végétations d'en dessous, sont des chemins de la Relation<sup>37</sup>...

Je ne faisais pour l'heure que reprendre ce passage annoté, créant à mon tour une relation avec cette image obsédante, tout entière cendrée par l'éruption. *C'est donc là qu'il est né*, dans le ricochet de l'éruption meurtrière de 1902 : « dans le bruit d'un volcanique désordre » quand, « vers la fin des années 1920, la Pelée a bien failli réintroduire dans le monde son carnage intime » ; le poète disait de sa mère – pour la légende – qu'elle avait

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, chap. XXIV, « Vires », p. 141.

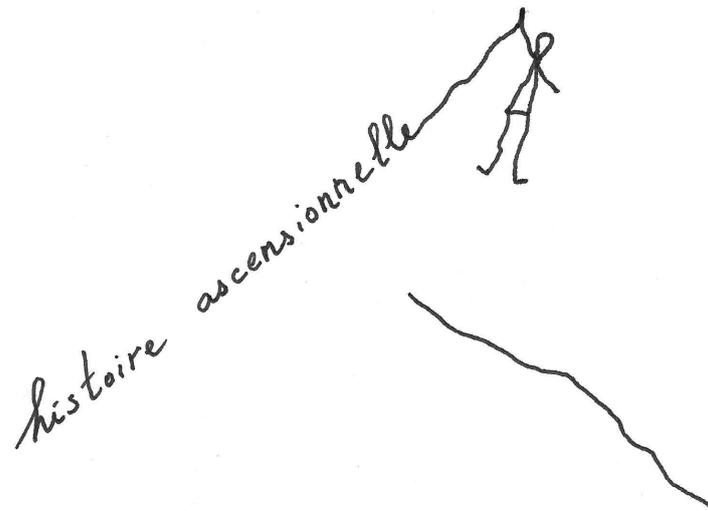
moins souffert les douleurs de son accouchement grâce aux grondements du volcan. Je remarquais avec plus d'acuité que lors de ma première lecture combien le souvenir du « carnage intime » de 1902 se nouait ici à l'histoire de la naissance du poète. Sa vie – à l'heure de sa délivrance, le 21 septembre 1928 à Sainte-Marie, sur l'autre versant de l'île – s'entrelaçait à la voix de la « grande baille » – le volcan – qui, lui, continuait de parler aux habitants depuis la « profondeur ». Et tout ici se croisait : de la destruction et de la naissance, de la case primordiale retrouvée et de son enfouissement, de la trace évanouie et de la légende, de la preuve introuvable et de son recouvrement par « l'éruption des végétations d'en dessous. » Tout conspirait à faire du poète l'interprète, le traducteur du volcan. Il s'accomplissait dans les mots une suture : « Pour un enfant qui sera poète, c'est une grande vanité que de songer qu'il est venu au monde dans le bruit d'un volcanique désordre [...] et qu'il en a hérité des liens profonds avec des forces qu'il ne peut pas lui-même imaginer. » Au lieu d'un encodage qui coupe, qui sépare, qui éloigne, la voix du poète venait ici se relier à la montagne ; y sourcer sa parole. Et, avec elle, c'était tout le langage, me semblait-il, qui aspirait à inverser la triste histoire de sa séparation. Glissant semble y croire pour lui-même et, par extension, pour nous tous, lorsqu'il conclut : « Ces enfouissements [...] sont des chemins de la Relation. » Il forge dans ce cours passage la légende d'une retrouvaille. Venu au monde grâce aux grondements de la Pelée, le poète scelle un pacte de réalliance entre le corps de la mère et les laves du volcan. Et même si je percevais combien cette réalliance – à la croisée d'une certaine conception du langage comme prolongement du chant du monde – peut offrir de consolation afin de faire face au noir du temps, je constatais que je n'arrivais pas à en partager la foi ; car se rappelait à moi, à la lecture, un impossible. Une relation plus tourmentée au langage, moins puissante, plus effondrée, qui n'oubliait rien du meurtre qu'il sait ordonner et perpétrer. Traduire le volcan, ça ne peut pas être simplement en jaillir, en être la parole incarnée, s'y conjoindre. Je notais que la gêne que j'avais ressentie dans les premiers jours de mon étude trouvait ses raisons : lire Glissant pour le tremblé, à l'ombre du volcan, et non pour la puissance illusoire de la langue, la célébration des mots qui frappent : « Archipel », « Tout-Monde », « Chaos-Monde ». Je voulais demeurer avant l'affirmation, avant les « grands mots », dans ce vacillement qui implique de garder en mémoire la séparation ; il fallait – je le formulais ainsi – tenir en garde l'enchanteur, les puissances d'envoûtement ; se souvenir du mal que nous faisons par notre capacité à nommer – c'était l'un des sens du vertige – dans le

travail de reliaison, de redescente à accomplir ; ne pas croire à la coïncidence, à la possible synchronie de la parole et du chant des choses ; ne pas croire que nous autres, humains, nous pouvons être nés du volcan, et notre puissance de dire jaillir de sa gorge.

*Se reprendre au monde*

Dans cette marche vers la maison primordiale, je retenais l'espoir des retrouvailles, et l'effort pour redescendre du haut de la langue. Je retrouvais dans ce mouvement ascendant et descendant, d'infondation et de refondation, l'ambivalence du vertigineux : une chute qui, dans sa déprise – des hauteurs de signes –, cherche les voies d'une reprise au monde. Et c'est aussi ce que je comprenais de ce qui advenait dans l'anthropocène ; la façon que cette nouvelle ère bioclimatique a de percuter le confort de nos mondes encodés : mondes de signes, d'urbanités protégées. Il y a dans le récit de Glissant comme chez Magris – avec plus de croyance poétique chez l'un, plus d'ironie littéraire chez l'autre – quelque chose qui s'effondre jusqu'au point de reprise. Et c'est à ça que je comptais m'en tenir pour l'instant. C'était ça que j'entendais dans ce temps, entre les siècles, où se manifeste une *passion du traduire* : la « passion » est liée à une douleur de séparation, comme la traduction, qui est toujours l'épreuve d'une coïncidence imparfaite entre les mots et les choses. C'est cette conscience de la coupure qui devait accompagner à mes yeux ce mouvement descendant ; vers le lieu, vers la reprise de nos appuis. Dans ce passage, la passion du traduire – l'épreuve d'une impossible réunion entre les mots et les choses – prenait la forme du rappel à l'autre langue, celle « d'en haut » : « Je réapprends tout d'un coup la langue d'en haut, un créole en jets, qui glisse et concasse en même temps. » La passion du traduire – cette épreuve de l'imparfait du dire – était liée, je le comprenais en avançant plus avant, à ce temps charnière de la retombée. On cherche dans le savoir des traducteurs – savoir du détail, de ce qui s'oublie à l'heure où s'impose une coupure – ce que l'on cherche, parallèlement, en se reprenant au vivant. L'écologie de la traduction était le pendant, dans les langues, d'une écologie générale qui exige de se rattacher au monde. Et ici, dans ce court extrait, on avait beau aller vers « la langue d'en haut », on n'en descendait pas moins. Glissant, comme Magris, écrit à sa manière l'histoire de cette retombée – vers le volcan, vers le fleuve. Et la langue du traduire – qui sous-tend ce *monde tremblé* – s'alliait, pour ce que j'en comprenais, à ce mouvement descendant. Comment, au

lieu d'une langue qui délie et délivre – émancipe ou affranchit en coupant –, produire une langue qui relie et relivre ? Et par voie de conséquence : comment penser une reliaison si nous demeurons, en modernes, séparés ? Glissant dit réapprendre d'un coup « la langue d'en haut », celle née du lieu – le créole –, et c'est une manière, à cet instant, de croire aux retrouvailles : se rapprocher, atteindre à l'enfance, comme il arrive après les exils lorsqu'on peut dire : *J'ai retrouvé ma langue*. C'est chaque fois ce même motif qui me frappait : une passion du traduire pour redescendre au plus précis du lieu, et le risque de passer de l'autre côté, en embrassant par une trop grande confiance l'espoir en des retrouvailles. À l'heure où le sol se dérobe, je voyais que je cherchais, par l'étude du vertige, à revenir au lieu de nos coupures. Mais là où la voix du poète croit à cette reliaison – l'optimisme de Glissant –, je ne pouvais voir qu'une quête encore perdue, toujours perdue et à reprendre. Il n'y avait, pour l'heure, dans ma recherche, pas de place pour une promesse.



*Le monde certain et le souvenir de Zweig*

Gardant à l'esprit cette prudence de la chute, je repartis de cet entrelacs du poète et du volcan pour me demander ce qu'il en était, en 1902, du monde européen, quand la nuée ardente anéantissait Saint-Pierre et ses 30 000 habitants. Avais-je à ma disposition un texte qui me serait spontanément venu à l'esprit pour mesurer la distance qui séparait alors le *monde certain* du *monde tremblé* : d'un côté l'Europe, ses empires et ses savoirs assurés, de

l'autre, une île et un archipel à la merci du volcan, qui portaient la mémoire vive de l'esclavage ; ce temps où une hiérarchie de la hauteur – l'Europe – avait imposé par la force et simultanément par le droit une échelle d'humanité ? Comment donner à sentir combien ce lieu, celui du volcan, était devenu à l'issue du XX<sup>e</sup> siècle notre habitation commune ? Je cherchais un récit ou un témoignage datant d'avant la Première Guerre mondiale qui présenterait cette perspective, celle d'une Europe regardant vers l'avenir dans l'oubli du vaste du vivant. Je pressentais qu'ainsi, par un texte rendant compte des perceptions d'alors, depuis le *monde certain*, je parviendrais à mesurer ce qui était arrivé : comment le « continent » sur le tard fut condamné à entendre, après la révélation de tant de destructions, qu'il n'est ni plus ni moins protégé que la ville de Saint-Pierre, qu'il lui faut, à son tour, penser avec le lieu, redescendre dans la langue du traduire, à l'endroit où ça coupe. Et je persistais ainsi dans mon motif : voir comment ce tremblé-là, celui de Saint-Pierre, s'étendait à Rome.

Quand je tente de trouver une formule commode pour caractériser l'époque d'avant la Première Guerre mondiale dans laquelle j'ai grandi, j'espère avoir trouvé la plus frappante quand je dis : ce fut l'âge d'or de la sécurité<sup>38</sup>.

C'est à cet instant que me revint en mémoire l'entame du *Monde d'hier* de Stefan Zweig. Ce qui s'oppose le plus fortement au *monde tremblé*, ce par quoi je pouvais percevoir le *monde certain*, avait appelé en moi le souvenir de cette forte et puissante ouverture de l'écrivain viennois. Tandis que Saint-Pierre disparaissait sous la nuée ardente de 1902, voilà la façon que « l'époque d'avant la Première Guerre mondiale » avait de se projeter. Je me mis donc à chercher, chez moi, le livre – *Le Monde d'hier* – et j'eus tôt fait de le retrouver tant je tendais à le garder à mes côtés comme une boussole. Il avait été l'un des rares à faire le voyage avec moi jusqu'en Allemagne, alors que j'avais décidé par ailleurs de me couper de tant d'autres. Et c'est en m'y replongeant que je fus d'abord frappé de voir combien cette expression, « l'âge d'or de la sécurité », avait changé de sens. Je comprenais bien sûr qu'elle était à

---

<sup>38</sup> Stefan Zweig, *Le Monde d'hier*, trad. Dominique Tassel, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, chap. 1, « Le monde de la sécurité », p. 25.

entendre dans le sens contraire de ce que ce mot de « sécurité » a fini par signifier pour nous autres, au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Quand, pour les vivants de la première moitié de ce siècle, le martèlement de ce mot n'est plus qu'un slogan qui renvoie à une inextinguible inquiétude, une quête impossible pour calmer le tremblé du monde – la sécurité, la sécurité, la sécurité –, il était encore, dans le texte de Zweig, le signe d'une calme assurance. Ce qui est devenu le mot d'ordre d'une délégation de nos peurs aux compagnies de sécurité – aux milices, aux polices, aux États – était, à l'heure où la Pelée ensevelissait Saint-Pierre, une tranquille certitude : celle d'une Histoire marchant vers le Progrès, la Raison, la Lumière.

Ce sentiment de sécurité – poursuit Zweig, qui écrit alors depuis l'exil au Brésil, dans le temps d'une folle inquiétude, alors que toutes ses anciennes attaches au monde, notamment ses livres, lui ont été retirées, que l'Europe et, par voie de conséquence, ses provinces coloniales, sont en voie de destruction au nom de ce que l'on commence à peine à nommer des « idéologies » – ce sentiment de sécurité – poursuit-il donc – était le trésor de millions d'êtres, leur idéal de vie commun, le plus digne d'efforts. Seule une telle vie de sécurité semblait valoir d'être vécue, et des milieux toujours plus étendus désiraient leur part de ce bien précieux. Seuls les possédants jouirent d'abord de cet avantage, mais peu à peu les grandes masses parvinrent à y accéder ; le siècle de la sécurité devint l'âge d'or des assurances. On assura sa maison contre le feu et les cambrioleurs, son champ contre la grêle et les orages, son corps contre les accidents et la maladie, on s'acheta des rentes viagères pour ses vieux jours et l'on déposa dans le berceau des filles une police pourvoyant à leurs futures dots. Enfin, les ouvriers eux-mêmes s'organisèrent et conquièrent par leurs luttes un salaire normalisé et des caisses de maladie<sup>39</sup>...

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, trad. Serge Niémetz, Paris, Belfond, 1993, rééd. « Livre de Poche », chap. 1, « Le monde de la sécurité », p. 16-17.

Telles étaient, autour de 1902 et de l'éruption meurtrière de la Pelée, la foi, la croyance des contemporains européens du jeune Stefan Zweig ; le *monde certain* tenait à cet espoir et, pour beaucoup, cette certitude que l'avenir serait libéré du risque. Zweig présentait les contours du *monde certain* avant qu'il se rende à l'inquiétude, au noir effondrement, à la ruine. Il présentait le pendant éclairé de ce monde danubien dont Magris recueillera les restes à l'autre bout du siècle. Ici, Zweig dessinait les contours de subjectivités disparues. Car qui, à ce tournant du XX<sup>e</sup> siècle, pouvait encore croire que la vie serait un jour libérée du risque ? Zweig, dans ses souvenirs, donne accès à la façon dont les sujets du siècle débutant se projetaient dans les temps. Il s'agissait de bulles de protection – à l'image des murs d'enceinte et forteresses du Moyen Âge – qui éclatèrent du vivant de l'écrivain. Et ce furent encore ces bulles que l'Europe crut reconstruire après la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, le *monde certain* – ce Sphinx –, à l'image de notre espoir pour nous libérer de la peur, fut relancé. Il s'effondra, puis se releva, tandis qu'avancait, irrésistiblement, le *monde tremblé*, celui où des villes sont détruites et des attaches, des prises, sans cesse défaites. Je retrouvais dans ces bulles de protection, ces « assurances », ces « sécurités » dont parlait Zweig le touchant et pathétique effort de ceux qu'il nomme les « possédants » ; mais j'entendais ce mot, « possédants », au sens large : ceux qui croient posséder une maîtrise, ceux élevés dans l'idée de leur pouvoir, qui croient habiter un monde *plus* civilisé, ceux qui accumulent un *plus* grand nombre de signes, quels que soient ces signes : livres, images, argent... Dans cet isolat de la sécurité, le vertigineux – la proximité du volcan et des « bêtes à mille pattes » qui érodent les fondations de nos cases – est sans cesse ignoré. Et cette ignorance a vite fait de devenir violence ; car c'est par exclusion – ce qu'ignorait Zweig en 1902 – que se reconstitue le monde certain. Voilà ce que révélait à mes yeux cette juxtaposition du texte du Viennois – la façon qu'il avait de me donner à voir ce que croyaient les hommes du passé – et de celui de Glissant, où m'était redonné à entendre le grondement de la baille. La phrase de Valéry : *Nous autres civilisations savons maintenant que nous sommes mortelles*, était là pour le dire ; mais ce savoir de la mortalité de nos mondes humains était régulièrement effacé. Car le vertige qui accompagne ce savoir – celui par lequel nous sommes sans cesse rappelés au fond-sans-fond de l'existence – n'est pas aisé à accueillir. Il n'est pas commode de vivre à l'ombre du volcan... proche d'une faille sismique, à la merci des eaux ou d'un soulèvement de la mer ; et ici viennent à l'esprit les jalons de notre conscience effarée : Bhopal, Tchernobyl, Fukushima...

*La leçon du volcan*

C'est ainsi que j'entendais la parole du volcan et sa traduction par la voix du poète. Le monde glissantien témoigne d'une retombée de la hauteur. Ou, plus exactement, il tente de s'en relever, non en s'éloignant du lieu, mais au contraire en y prenant appui. Et c'est aussi ce qu'il y a de commun dans ce moment de la fin du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> ; ce verdict de retombée auquel la longue errance de *Danube* m'avait conduit. Au degré zéro du fleuve, au degré zéro du volcan, à cette hauteur-là, quand les sécurités – les alcôves assurées des signes – se rouvrent à ce qu'elles ignorent, effacent ou détruisent. À la charnière du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle, tout semble s'écrire depuis cette découverte ; non pas celle de terres à exploiter, à coloniser, à cartographier comme aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Ce que nous découvrons en retombant, ce sont les prises dont un certain monde – un *monde certain* – a cru pouvoir s'affranchir. Or, par cette retombée, preuve nous est donnée que les encodages, en créant des liens inédits d'un bout à l'autre du monde humain, détruisent nos attaches primordiales.

Il convenait donc de changer la perception que l'on a de l'œuvre du poète Glissant. Son archipel n'est pas l'ailleurs, un Sud répondant au Nord, une Caraïbe au Continent, un lieu du métissage à un lieu de blanche domination. Ce monde à l'ombre du volcan, où il a cru pouvoir forger une nouvelle puissance, archipélique, est désormais partout. Le lieu du volcan dont sa poétique est issue – dans le sillon de Césaire et de Fanon – lui a permis de sentir l'âge du tremblement ; de ce vivant à quoi nous sommes liés, qu'il faut apprendre à réécouter pour le dégager de l'emprise humaine qui le détruit. Désormais – et Glissant l'a saisi – le monde tremblé est en tout lieu, là où se nouent l'histoire naturelle et l'histoire humaine, où le règne de *sapiens* s'impose comme le nom de la catastrophe. Dans ce contexte, la colère du volcan est bien en train de devenir *parole*, et même *cri*. Comme les tempêtes, les ouragans... Le long effort de mise à distance – cette vie téléportée de *sapiens* – de la nature s'achève. Dans le temps que nous avons à vivre – celui que je cherche à nommer –, chaque nouveau pouvoir, chaque nouvelle emprise ajoute au vertige. Et c'est dans ce cadre vacillant que je pouvais entendre la voix du poète qui se lie aux enfouissements du dessous.

Mais alors que j'en venais à formuler finalement les termes du drame qui sous-tend cette étude – *l'extension du monde tremblé* –, je ressentis l'urgence de préciser que je ne parlais pas d'un plus grand tremblement dans l'état de la matière. En pointant le vertige, je ne dis pas que la matière tremble, vibre, vacille plus aujourd'hui qu'hier. L'extension n'est pas de cet ordre-là. Ce n'est pas parce que la science révèle une loi quantique que la matière, elle, ne l'était pas avant. Le vertigineux, le tremblé, c'est ce qui est *déjà* là – dans l'arbitraire de nos codes, l'insondable du temps et l'incertitude du lieu, à partir de l'introuvable origine – mais c'est aussi ce que la science révèle. Le vertige, c'est ce que nous camouflons ; par le pouvoir, l'illusion de la maîtrise, des codes, des bulles sémiotiques auxquelles nous nous accrochons ; c'est ce que nous cherchons à invisibiliser : le vibratoire, l'instable. C'est ce que la politique cherche à taire. Si j'en venais à qualifier cette étude en parlant d'*extension du monde tremblé*, ce n'était donc pas pour désigner l'objectivité du monde physique, mais le vacillement croissant de nos manières de l'habiter. À l'image de Zweig qui eut à connaître le dérèglement brutal de l'« âge de la sécurité », je voyais que nous avions, à la charnière des siècles, à faire face à des expériences de tremblements : des déséquilibres écologiques, des plasticités de genre, des constellations généalogiques multiples, avec père, sans père, avec deux mères, deux pères, avec une matrice technique... Et c'est en traquant ce qui subjectivement, en nous, cherche à tenir au monde, à retenir le monde, que je comprenais cette *extension*. Nous sommes forcés, par les savoirs exacts, à apprendre à vivre de plus en plus vertigineusement et ce que j'espérais trouver chez Glissant tenait au « comment » : comment accueillir le vertigineux ? Comment répondre à l'effroi du vacillement sans s'en remettre à la consolation – de Dieu ou de l'État ? Et que peut la littérature si elle ne peut ni réparer ni suturer ? La littérature – sa réponse à ce monde tremblé – tient, je l'énonçais ainsi, non à sa capacité de fusionner avec le volcan, de *retrouver le chant du monde*, mais à son art de nous faire trembler plus encore par des focalisations nombreuses. Ce qu'elle offre, c'est un mouvement pour nous rejeter au lieu de la coupure entre les mots et les choses, pour nous faire éprouver l'écart et, par conséquent, la nécessité de nos traductions. La littérature vue sous l'angle du vertige est ce lieu retiré – le livre – où chacun peut s'adonner à l'extension du champ fictionnel ; elle ne tient pas à la promesse d'un pouvoir retrouvé, aussi archipélique fût-il ; elle offre une demeure inquiète, d'où peuvent s'appréhender le secoué du temps, de l'espace, du genre, et la remontée vers une origine

introuvable. Elle est ce lieu désynchronisé d'avec le monde, le foyer paradoxalement tranquille de tous les décentrement. En ce sens, je voyais combien elle pouvait servir de champ d'expérience pour répondre au siècle, à ses brutalités ; non par la défense ou la nostalgie, mais par l'accueil et la révélation de tout ce qui advient. *La littérature non comme pouvoir de fixer ce qui tremble, mais comme expérience pour vivre dans le tremblement...* et, ce disant, j'étais surpris de ne pas être plus séduit par l'architecte, Glissant. Je restais, en fait, curieusement à l'ombre du volcan, dans l'axe de cette vue cendrée, incapable pour l'heure de dépasser mon effroi et l'émotion que me procuraient les phrases qui se nouent à la terre. Je restais avec ces mots qui forment un refuge. Je pensais à la langue du poète qui désordonne, à sa voix, dans la retombée, courant après les allures du lieu. Je pensais à cette curieuse illusion du verbe qui promet. J'avais beau vouloir y croire, je sentais en moi trop d'effondrements – ceux qui vous entraînent là où « la réalité tout entière ne se rattache à rien<sup>40</sup> ». Je ne voyais rien à la fin qui pût mettre en échec ce qui se réarme dans les mondes certains. Le déroulé de l'actualité – les années de ce début du siècle – inquiète, à l'image de ces chaises à bascule qui, dans la voix de mon père, prenaient le nom d'*inquiétudes* : ces lieux où l'assise ne cesse d'aller et de venir, de troubler le stable. Tout m'empêche aujourd'hui de me raccrocher à la fable glissantienne de la suture et des fragiles assemblés. Comment l'Archipel, me demandais-je, peut-il répondre au noir du temps ? Qu'offre la carte de Glissant pour s'opposer aux cartes d'état-major, d'accès, de surveillance ? L'histoire ascensionnelle reprend de plus belle – le *transhumanisme* pour triompher de la mort, la *bioingénierie* pour prendre le contrôle du climat, l'*autoritarisme* pour défendre des souverainetés introuvables. Et, dans ce contexte, celui d'un tremblé à venir, la part architecturale du poète me semblait impuissante. En relisant Glissant, je persistais à placer la langue non du côté de ce qui peut, mais du côté de ce qui échoue ; et s'il y avait bien, quelque part, un foyer de la langue, je ne pouvais le voir que comme un refuge : celui qui reste quand tous les autres ont été détruits. Peut-être que c'était ma part juive qui parlait, cette part qui ne croit ni à la reconstruction du Temple ni à la Parole qui incarne. J'en étais là, quoi qu'il en soit. Ma chute ne me laissait entendre l'architecte que d'une oreille – comme l'envoûté écoute son envoûteur. Je prêtais l'autre aux sons sourds des

---

<sup>40</sup> Claudio Magris, *Danube*, trad. Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Paris, Gallimard, coll « Folio », 1988, chap. 4, « Mitteleuropa "hinternationale" ou tout-allemande ? », p. 36.

empires continentaux qui, en Europe, aux États-Unis, en Chine, en Russie, se réarment. Et je me demandais encore : face à tant de violences que peuvent les vies archipéliques ? En circulant autour du passage – vers le volcan –, je ne voyais pour l’heure que s’agrandir la faille entre le savoir du lieu – de l’attache brisée – en quoi persistent la littérature, et la fatalité de gouverner des hauteurs. Au plus haut du pouvoir, d’où qu’il se hisse, d’Europe ou des Caraïbes, on regardait le monde en bloc, comme une synthèse. La pensée du tremblé, elle, se confondait avec la voix du poète ; mais j’entrevois que, si elle en venait à édifier, elle perdait sa proximité avec le sol, avec l’attache. Dans le sillage de cette tentative pour *construire*, je compris que bâtir depuis le vertige était prématuré. Il me suffisait, pour ne pas désespérer, et avant de fixer de plus lointains objectifs, de se dire que la littérature – cette « école du vertige<sup>41</sup> » – peut servir nos subjectivités en feu, afin d’explorer le sens de nos déséquilibres, pour nous aider à tenir, et sonder cette falaise qui coupe entre nos codes et le monde, entre la voix du poète qui cherche sa maison et les grondements de la baille, la lave ardente qui, elle, dévore hors de tout langage.

---

<sup>41</sup> C’est en 2009, dans *Le Hêtre et le Bouleau. Essai sur la tristesse européenne*, que j’ai employé pour la première fois cette expression d’« école du vertige ». Il s’agissait alors de pointer le lieu du traduire comme espace diffracté, découpé, à partir duquel il importe de repenser le commun de l’Europe à venir.

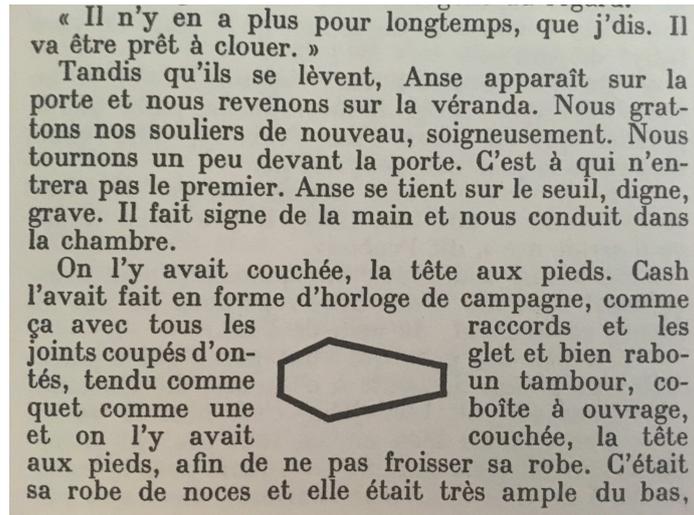
## ÉTUDE N° 5

### LE CERCUEIL DU GÉOMÈTRE

#### *Faulkner et le vertige de la perspective*

Au tournant des années 1930, alors que des cercles encore restreints de scientifiques se figurent déjà notre relation au monde et à l'univers dans les termes de la physique quantique, en s'obligeant à considérer chaque état et chaque mouvement selon un certain point de vue, un certain repère, paraît un livre d'un auteur encore confidentiel du Vieux Sud américain auquel Édouard Glissant consacra des pages admiratives des années plus tard ; ce livre, *Tandis que j'agonise*, auquel j'éprouvai le besoin de revenir tant il m'avait marqué, était frappé d'une espèce de démence perspectiviste dont j'espérais qu'elle m'aiderait à comprendre les raisons de ce que je percevais, pour ma part, comme une douleur informe ; la douleur d'un sujet ruiné, tremblé, vacillant, écartelé entre des corps et des regards qui vivent en lui ; sujet en morceaux dont je soupçonnais qu'il avait tant à voir avec le vertige de nos subjectivités au XXI<sup>e</sup> siècle et ce qui s'ensuit : une guerre infinie des sujets entre eux dans un contexte d'hystérisation de l'espace public par la haine et la détestation ; un vertige qui tenait, pour moi, à l'intériorisation des colères de la mère morte, des peurs et des angoisses du frère suicidé, des oublis et des insouciances du père – hantise, fantômes, spectres – et qui découlait, pour nos sociétés, d'un conflit de plus en plus violent entre des *identités de souffrance* – des mémoires – qui ruinaient l'espace commun.

Ce livre, *Tandis que j'agonise*, école narrative de la diffraction, tournoyait autour d'une figure hexagonale dont je décidai de faire le fil rouge de mon étude pour voir, là où l'architecture de Glissant avait échoué, s'il pouvait m'aider et nous aider à reprendre prise.



La figure hexagonale qui me sauta aux yeux dès le premier feuilletage était intégrée dans le texte – une trouée ou un vide au milieu du paragraphe – et montrait la forme du cercueil que Cash, le menuisier – autant dire, le « géomètre » –, est en train de préparer pour sa mère, Addie Bundren ; cercueil qui d'un bout à l'autre du roman constitue le centre vide, le cœur défunt de la narration, ce à quoi les diverses voix tentent de se rattacher et qui oblige la famille Bundren à prendre la route pour obéir aux volontés de la mère morte. Cette figure – un vide central – me renvoyait à ce cœur introuvable de la *Mitteleuropa* chez Magris, à cette case dérobée du passage annoté de Glissant, à cette hantise de la Carte ruinée dans le texte de Miranda/Borges. J'y voyais non seulement une représentation du cercueil, mais encore une forme plus abstraite dévoilant le conflit de perspectives – les six côtés du cercueil – tournant autour du vide central, du corps de la mère morte, retirée. Et je pressentais que, grâce à cette forme, je pourrais non seulement rendre compte du vertige dans le roman – l'histoire de cette odyssée chorale pour enterrer la mère –, mais encore donner une vision palpable de ce que je perçois comme le trouble perspectif qui me hante intérieurement et nous frappe collectivement.

### *Six côtés*

Il y a six côtés à la forme du cercueil d'Addie Bundren, soit autant que de membres de la famille à rester après elle. 1. Cash, le menuisier, celui qui mesure les planches, qui les scie, à la demande expresse de sa mère encore vivante. Tout au long de ce chemin vers la mort – à l'inverse du chemin de Glissant vers le lieu de la naissance –, il sera le « mesuré », celui

qui sait contenir la douleur, la démence ; et je remarquais que son entêtement dans la préparation du cercueil de sa mère me renvoyait, d'un côté, aux passages de la Genèse où sont fixées les dimensions de l'Arche que doit construire Noé pour sauver les diverses espèces du Déluge et, de l'autre, au cercueil que Queequeg, « l'Indien », se bâtit pour lui-même dans *Moby Dick*, le roman de Melville, pensant sa vie condamnée ; cercueil dont il n'aura pas à user, mais qui permettra à Ismaël, le narrateur, de survivre au naufrage, quand l'introuvable cachalot triomphera de l'orgueil d'Achab et que le *Péquod* sombrera. Je me figurais que ce Cash était l'une des côtes – l'un des côtés – de ce petit dessin de cercueil qui figurait dans les pages du roman.

2. Vient ensuite, par ordre décroissant dans la lignée déglinguée des Bundren, Darl, qui se taille la plus belle part du récit, comme un adjoint du narrateur absent ; Darl dont nous découvrons après l'incendie d'une grange où l'étrange cortège a passé la nuit qu'il est fou. C'est là, je le notais, une des révélations dans cette leçon de diffraction qu'est *Tandis que j'agonise* : le point de vue dominant, celui qui parle le plus, Darl, est fou. Il finit par être envoyé à « Jackson », un hospice pour aliénés. Je n'en tirais pour l'heure aucune conclusion, mais souriais de cette malice – ce « tour de force », comme le dira Faulkner de son livre – qui faisait de la voix principale du récit une voix de dément, nous obligeant dès la lecture terminée à reprendre depuis le commencement pour essayer de déceler les signes avant-coureurs de cette folie et tenter de distinguer, dans ce que la voix de Darl nous donne, ce qui relève des faits et ce qui relève de la démence.

3. Le troisième axe par lequel nous circulons autour du cercueil de la mère, Addie Bundren, porte le nom de Jewel, le fils bâtard, celui dont nous apprenons qu'il est né d'une liaison de la mère avec le pasteur ; liaison et déliaison de la famille Bundren, où Jewel est une subjectivité fêlée, incapable de se libérer de l'ensemble des non-dits familiaux et dont la marque est un cheval – symbole de sa différence – qui finira par être vendu par le père pour remplacer les mules après la passe calamiteuse, bérézinesque, de la rivière. Jewel – « diamant » – est la perle de la mère, celui qui rachète la brutalité et l'égoïsme des autres, le fils appelé par Addie au moment où elle meurt et dont Darl est maladivement jaloux.

4. Au quatrième côté qui referme petit à petit le cercueil, il y a Dewey Dell, la seule fille de la famille, dont on comprend au fil des pages le secret ; comme la forme du cercueil tourne autour de la voix de la morte, Dewey Dell tourne autour d'une inavouable naissance ; elle est empêchée dans son dire, torturée par son frère Darl qui connaît son secret, soumise à un ordre que le livre met en pièces, celui religieux

et violent des petits blancs du Sud. En quête d'un lieu où se faire avorter, lieu introuvable, toujours refusé, elle est ce corps où le cycle des violences, des naissances et des morts est relancé. Restent alors, pour fermer cet hexagone, les deux mâles qui enserrent les quatre premiers enfants : la mesure entêtée, aveugle de Cash, la folie insoupçonnée de Darl, la bonté orgueilleuse de Jewel, l'entêtement tragique de Dewey Dell. 5. Il y a tout d'abord le dernier, Vardaman, qui nage encore à son jeune âge entre la rêverie – « ma mère est un poisson » – et les faits. Sa voix est celle d'une folie d'enfant, encore dépourvue des outils pour distinguer, dans le langage, ce qui est image, métaphore, et ce qui est réel. 6. Quant au plus vieux, c'est le père, Anse Bundren, à la tête de cette cohorte, que l'on croit tenu par la promesse faite à sa femme de l'enterrer à Jefferson, la ville où ils doivent se rendre, et qui s'avère, à l'image de ses autres enfants, mû par un égal égoïsme : enfin se payer un dentier et reprendre femme pour que tout recommence. Toute la folie de la perspective de *Tandis que j'agonise* est là, entre les différentes voix de la famille Bundren, circulant autour du vide : ce blanc entre les six lignes noires du cercueil, là où est allongée la morte et d'où surgira, au cœur du livre, sa voix.

*Je tiens d'un souvenir*

Je tiens d'un souvenir datant de mes années scolaires que les formes qui naissent des rêves et des visions de quelques créateurs ou créatrices relié.e.s au monde, à ce qui s'y déploie, à ce qui s'y révèle, parviennent à intégrer, sans même parfois le savoir, les découvertes les plus pointues de la science ; et c'est ainsi que j'aime à considérer les *Essais* de Montaigne comme une réponse aux nouvelles données géographiques de son temps ; une tentative de refonder un centre – en soi, en *Je* – face au grand décentrement des cartes, à l'ouverture de notre univers aux infinis. C'est aussi cette liaison que j'ai plaisir à établir entre ce qui, politiquement, a lieu au XV<sup>e</sup> siècle – la destruction de la présence juive et maure en Espagne – ce qui cartographiquement se modifie par l'ouverture des routes maritimes, et cette folie fictionnelle qui, à l'inverse de Montaigne, traverse la cavale de don Quichotte. C'est encore cette jonction entre les savoirs – ceux des livres et ceux de l'expérience – que je tends à observer à partir de la littérature, quand j'en viens à me demander ce qui s'est passé entre la carte de Carroll et celle de Miranda/Borges, ou ce qui hante l'espace que Magris arpente à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, ou

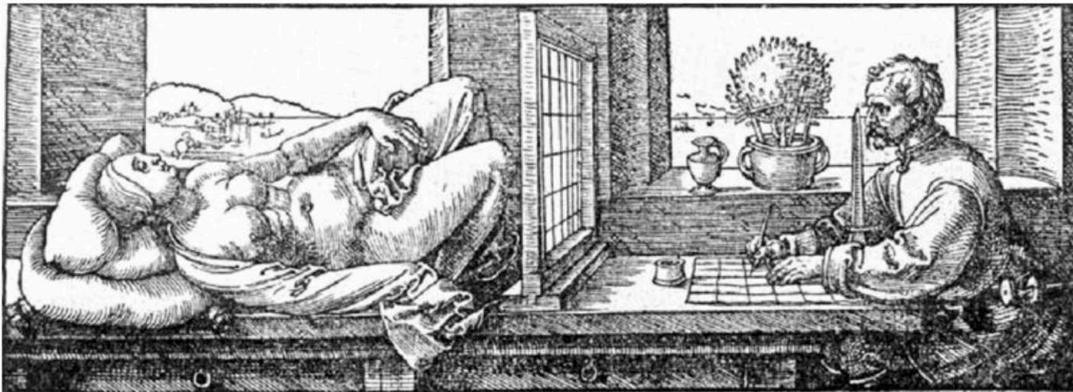
de quelle espèce d'événement la poétique d'Édouard Glissant est la trace. Je constate que c'est la manière que j'ai de refuser ce qui tend à refermer la littérature sur elle-même pour, à l'inverse, me demander ce qu'elle sait du monde. Aussi, ce souvenir de terminale tenait à une leçon sur la perspective dont je comprenais, en reprenant *Tandis que j'agonise* de Faulkner, les liens qu'elle établissait entre l'histoire des sciences et celle des formes esthétiques. Cette leçon passait sans coupure de la peinture à la littérature à la philosophie à l'histoire et s'occupait d'une question dont j'apprendrais plus tard qu'elle était théorisée par les travaux de Genette. D'où regarde-t-on ? Depuis quelle subjectivité s'élançait une parole ?

Ce qui m'est resté en mémoire de cette leçon de terminale va dans le sens d'un plus ample éclatement, d'une ouverture des perspectives, d'une diffraction de nos subjectivités, comme si le sujet, ce qui bouillonnait en lui, en nous, en moi, suivait le tremblé du monde, le quantique de la matière. En reprenant les termes de l'étude sur Glissant, c'était comme si l'histoire de nos yeux – les multiples manières que nous avons de nous placer face au monde – se nouait à l'extension du *monde tremblé* sur le *monde certain*. Je le dis bien sûr aujourd'hui avec des mots que je n'aurais pas su trouver à l'époque ; et si, à dix-sept ans, j'avais eu tendance à ne percevoir que l'excitation de cet éclatement – que « je » soit « un autre », une multiplicité d'autres, etc. –, je remarquais combien l'épreuve de ma chute m'aidait désormais à en connaître le versant obscur. Toutes les voix – tous les points de vue – de *Tandis que j'agonise* trouvaient un écho sombre dans mon expérience : la voix du frère qui me poursuivait ; les yeux de la mère pris dans un écrin d'angoisse ; la bonhomie aveugle du père et ces éclats de terreur face à la maladie que de soudaines et effrayantes gravités spirituelles accompagnaient. J'enviais, à la fin, cet enracinement de Faulkner dans le Sud, qui lui avait permis, à partir de ce sol stable et inchangé – le Sud de la ségrégation, de l'invisibilité noire –, de se projeter dans son comté imaginaire de Yoknapatawpha. Pour moi qui portais désormais tous ces points de vue de morts – et par la brèche ouverte des morts, les voix subalternes de cultures, de langues, de genres ou d'autres espèces – alors que me manquait un sol depuis lequel m'énoncer, m'élançer, le vacillement de perspective était devenu une douleur indissociable de l'expérience de la chute.

*Un roman quantique*

*Tandis que j'agonise* est un roman quantique. La loi – celle de son mouvement – qui semble s'y écrire est une constante épreuve de l'ignorance, du non-savoir. Quelque chose comme une histoire commune s'y construit, s'y révèle – cette route pour enterrer Addie Bundren dans sa ville de naissance jusqu'à ce que tout recommence, à l'image du cycle des planètes, apparitions et disparitions des êtres enchaînés les uns aux autres –, mais par fragment, par l'enchâssement de perspectives, d'angles, de regards, de points de vue, de focalisations qui sont séparés par la haine, le non-dit, la colère, le ressentiment, l'ignorance, le secret ; tout est en révolution par les voix de ces six survivants et de quelques autres personnages qui s'y ajoutent, comme si le cœur d'une galaxie, celle des Bundren, devait emporter dans sa marche, dans sa combustion, d'autres planètes plus lointaines ; ainsi de ces habitants qui souffrent de la puanteur du cadavre de la mère en putréfaction dans sa boîte ; de cette famille dont Darl brûle la grange ; du docteur qui vient constater l'incurable de la mère ou la gangrène qui a gagné la jambe mal soignée de Cash blessé après la traversée calamiteuse de la rivière. Il manque des angles chez Faulkner – à commencer par le point de vue de la morte qui finit par couper le livre en deux avec le surgissement de sa voix d'outre-tombe –, qui sont les inaperçus de la constellation ; des voix du Sud qui apparaîtront plus tard, par les œuvres d'autres écrivains ; et il me plaît de penser que les voix de Toni Morrison sont venues aussi pour ça, pour sortir du silence les sujets oubliés des romans de Faulkner ; les sujets qui n'ont, à l'époque de *Tandis que j'agonise*, qu'une présence fantomatique ; il me plaît de me dire que, peut-être un jour aussi, la rivière qui faillit emporter les Bundren aura sa place dans ce chœur diffracté du monde quantique. Au lieu que le chœur du récit soit composé seulement de voix humaines, j'aime imaginer que la rivière prendra un jour sa part dans la constellation pour imposer sa perspective. Car tel est le vertige qui apparaît à celui qui entre dans la forme du roman de Faulkner ; ce qui se trouve au centre, c'est toujours ce qui manque, ce qui est mort ou ce qui a passé pour mort. Le blanc entre les planches du cercueil, l'insu entre les personnages que l'on tente de remplir, et les sujets manquants du Sud et du monde qui ont été invisibilisés au fil des siècles ; et notamment la voix des choses parmi lesquelles les Bundren se meuvent, qui finit aujourd'hui, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, à l'image du volcan chez

Glissant, par se faire entendre : champs, rivières, forêts qui se remettent à parler<sup>42</sup>. Ce que sait le livre – ce que j’entrevois que sait *Tandis que j’agonise* et que Faulkner ignore –, c’est que nous allons vers le manquant. L’histoire de la perspective a suivi un mouvement de balancier où un seul point de vue s’est affirmé au détriment des autres – quand ? en Grèce ? à Rome ? à la Renaissance ? – en mettant un certain sujet au centre, en kidnappant le lieu d’où ça voit, d’où ça écrit, d’où ça dit, en hiérarchisant la totalité des étants entre des sujets pleins, des demi-sujets, des sujets en devenir, des sujets traités comme objets, selon une hiérarchie des étants dont seuls certains hommes européens avaient la clef. Et c’est cette perspective capturée – du sujet de plein droit – qu’il fallut rouvrir et briser au nom de toutes les formes de vie qu’elle excluait. C’est ce mouvement vers le manquant qui, dans cette figure hexagonale, va vers le vertigineux d’un monde diffracté. La variation de la perspective et l’augmentation du nombre des voix ne précipitant pas un relativisme ; mais forgeant une loi du manquant : une histoire de l’encodage allant toujours vers l’accueil d’un plus grand nombre de sujets. Et je me demandais, à l’heure de cette nouvelle relecture, si notre situation pouvait être éclairée par le roman de Faulkner : une diffraction – les *Je* de la famille Bundren – à la lumière d’une démence, celle de Darl, et tendant vers la voix de la mère morte.



*La leçon de perspective*

Dans mes cahiers d’écolier, que je pensais pourtant avoir jetés en vidant la maison de ma mère, j’ai retrouvé les notes de cette leçon de terminale sur l’histoire de la perspective. Y

<sup>42</sup> Je pense ici à *L’Arbre-Monde* de l’Américain Richard Powers, Paris, Le Cherche Midi, 2018.

était collée cette reproduction du « perspectographe » appelé aussi « fenêtre de Dürer ». On y voit – et cette configuration me frappa plus qu'à l'époque –, à la place de l'objet ou de la chose à représenter, une femme, tandis que le sujet qui regarde, lui, se tient de l'autre côté, en bon géomètre, en homme de la Renaissance – est-ce Dürer en personne ? – qui ainsi peut reporter les points sur la grille devant lui afin que la perspective ou le point de vue qu'il a sur le modèle respecte les proportions d'un certain réel. Au-delà de l'évidente scène politique qui s'y trouve exposée – une entière soumission du modèle et, avec lui, du vivant au regard de l'homme renaissant –, ce que je retrouvais dans mes notes autour de la « fenêtre de Dürer » était ce moment d'affirmation perspective ; ce que notre professeur voyait comme l'amorce d'un *Je* – ce *Je* d'où ça voit – valant pour toutes et tous ; un *Je* dont Descartes fera la prise de toute connaissance et à partir duquel il tentera de refonder un certain monde ou, plus justement, un *monde certain*. L'histoire de la perspective, telle que racontée dans cette leçon suivie sur plusieurs cours dont je venais de retrouver la trace, retraçait, à partir de ce regard kidnappé, de cette perspective calme dans l'ignorance où elle se tient de ses dominations, les pérégrinations de ce *Je* dont on ne mesurerait la violence que des siècles plus tard à la faveur de décennies de lutte pour les droits des sujets soumis. Mes notes autour de la « fenêtre de Dürer » comportaient des phrases telles que celle-ci : « Signe d'une substitution, où les cosmogonies religieuses déclinent au profit d'un œil libéré de l'emprise du sacré, la fenêtre de Dürer témoigne d'un art de la mesure par quoi se fixe la frontière entre le sujet et l'objet. » Ou encore : « Il est remarquable que le *Je* chez Descartes se soit énoncé après la découverte de la perspective et que cette recherche de l'objectivité se soit imposée en un temps de retrait du sacré. » Le perspectographe apparaissait dans ce cours de philosophie comme un outil de proportions qui matérialisait le *Je* en train de naître : un sujet non pas inquiet, mais en tension assurée avec son objet, et dont on voulait tirer toute connaissance. La ruine ou l'effondrement de ce *Je* au fil des siècles constituait le fil rouge de cette leçon de terminale. Et c'est aussi ce qui me poussait à intituler à présent cette étude *Le cercueil du géomètre*, comme si celui qui était charpenté par Cash, le menuisier – le mesuré –, était le même que celui de cet art ancien, dépassé, de la mesure, qui avait cru pouvoir conserver en son seul pouvoir le droit de regarder. Dans son cours, mon professeur de terminale exposait ce lent effondrement du point de vue de la Renaissance – celui d'un sujet qui ne percevait pas les angles morts de son savoir, de sa méthode, de sa perspective – en recourant aux

« Vanités » : quand, au XVI<sup>e</sup> siècle, l'idée d'une mort sans Dieu vint ruiner cette souveraineté. Il nous montra pour illustrer son propos des peintures de Georges de La Tour et la toile de Holbein dite « des *Ambassadeurs* » dans laquelle on distingue, au bas du tableau, comme un raté, un curieux surgissement qui, lorsqu'on le regarde en biais, se rétracte pour laisser apparaître un crâne. « Ici, la mort, par l'anamorphose, vient défaire les symboles de la maîtrise, de l'opulence, comme l'hermine, le globe terrestre, les livres », arrivais-je à déchiffrer à côté de la reproduction photocopiée du tableau.



Le cours reliait une autre période à l'effondrement de ce point de vue central, de ce *Je* bien assuré dans ses droits. Selon les dires du professeur, le romantisme était en effet venu opposer aux certitudes du *Je*, à son apparente tranquillité – hors la mort –, des liaisons plus immédiates entre les choses et les êtres : les paysages, l'amour, la passion... Tout s'organisait – je retrouvais à la vue de mes cours les différentes étapes de cette organisation – pour saper petit à petit le point de vue assuré tel qu'il s'était affirmé à l'époque de Dürer en occupant la place laissée par un Dieu qui, avant son retrait, occupait la totalité. L'Histoire, à relire cette leçon, à revoir les images qui scandaient ses chapitres, pouvait se lire comme la progressive érosion de cette position, de cette rente du regard, de cet homme du perspectographe partant à l'assaut des vivants, et du vivant, pour les soumettre à ce qui n'était, d'abord, qu'une mesure, une carte, une forme d'encodage, une

*fiction de droit*. Puis dans les dernières leçons, après le XVI<sup>e</sup> siècle et les effondrements d'une mort sans Dieu – les « Vanités » –, après le XVII<sup>e</sup> et ses élans absolutistes pour faire taire le tremblé et réaffirmer le dogme – les guerres de croyance, de religion – face aux décentrement du monde – l'ouverture de la carte –, après le XVIII<sup>e</sup> et ses heureuses adhésions aux pouvoirs de cette raison encore bien masculine –, le professeur avait abordé, dans le sillage des vacillements romantiques, le tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle ; c'est alors, disait le cours retrouvé, que, de l'intérieur du discours scientifique, la perspective du sujet et sa séparation d'avec le monde furent le plus ébranlées : la psychanalyse ruina ce vieil aplomb du *Je* en scrutant l'informe de ses fondations ; et, dans le même temps, une physique métamorphosée par la théorie de la relativité lançait le tremblement quantique. Aux dires de notre professeur, voilà comment il était possible de traquer l'effondrement de la perspective telle qu'inventée au temps de Dürer. Voilà comment gagnait, au fil du temps, la cause d'un perspectivisme inquiet. C'est ce perspectivisme – l'accumulation des prises de vue, des angles, des focalisations, l'augmentation du nombre de sujets possibles, échappant au plan des choses, et les diffractions conséquentes, internes, d'une multitude de *Je* inquiets – qui dans les pages du livre de Faulkner commençait à éclore : une éclosion heureuse, ouvrant à un jeu plus ample de narrations et à un décentrement du regard, mais également obscure, tant cette éclosion était porteuse de vacillements et de tensions.

Et je me demandai, en me remémorant les différentes étapes de cette leçon de terminale : n'est-ce pas « le cercueil du géomètre » – le cercueil construit par Cash le mesuré, le menuisier – qui est mis en terre en plus d'Addie Bundren ? N'est-ce pas aussi ce monde mesurable, et notre capacité à produire un réel partageable, qui sont inhumés dans le roman de Faulkner ? Si les conditions de définition de la matière dépendent du lieu et du regard à partir desquels elle est observée, si les contours du sujet flottent, si les étants peuvent prétendre à ce statut de sujet – dire *Je* – tout en se séparant, en s'éloignant du monde – pour tendre vers une guerre des droits –, peut-on parvenir à s'accorder ? Et si, dans *Tandis que j'agonise*, la narration qui naît de cette diffraction va vers la mort, si celui qui est la voix principale du récit s'avère être un fou – Darl –, que peut-on en déduire quant à nos chances de nous reprendre, de nous entendre ?



*Faulkner cubiste*

Dans la leçon de mon professeur de philosophie, une dernière peinture avait servi à illustrer ce qu'il restait, au début du XX<sup>e</sup> siècle, du sujet clair de la Renaissance : après le perspectographe, les « Vanités » de Georges de La Tour, après l'anamorphose des *Ambassadeurs*, les resserrements de l'âge classique, les certitudes de la raison et du bon ordre des Lumières, après le progressif dérèglement de la mesure par l'affirmation de nos liaisons romantiques au monde, il nous présenta le portrait du collectionneur Ambroise Vollard réalisé par Picasso. « Ici, c'est comme si l'émiettement du sujet atteignait à une zone d'accélération finale », avais-je noté à côté de la mauvaise copie du tableau. Le cours se terminait par cette toile. Antoine Vollard, bien que sensible à la modernité, avait tous les traits physiques de cet homme certain – barbu et plein – du premier XX<sup>e</sup> siècle. Son portrait réalisé en 1910 le montrait avec les paupières closes comme pour annoncer sa mort : Ambroise Vollard gisant ? *L'homme certain* décédé ? À des années de distance de ma leçon, son visage me semblait pris, plus que par les découpes imposées par le peintre, par le savoir et le temps. Il y avait là quelque chose qui évoquait un certain crépuscule du perspectographe, de ce regard assuré qui avait apposé des cartes sur le monde ; comme si les siècles entre ces deux représentations –

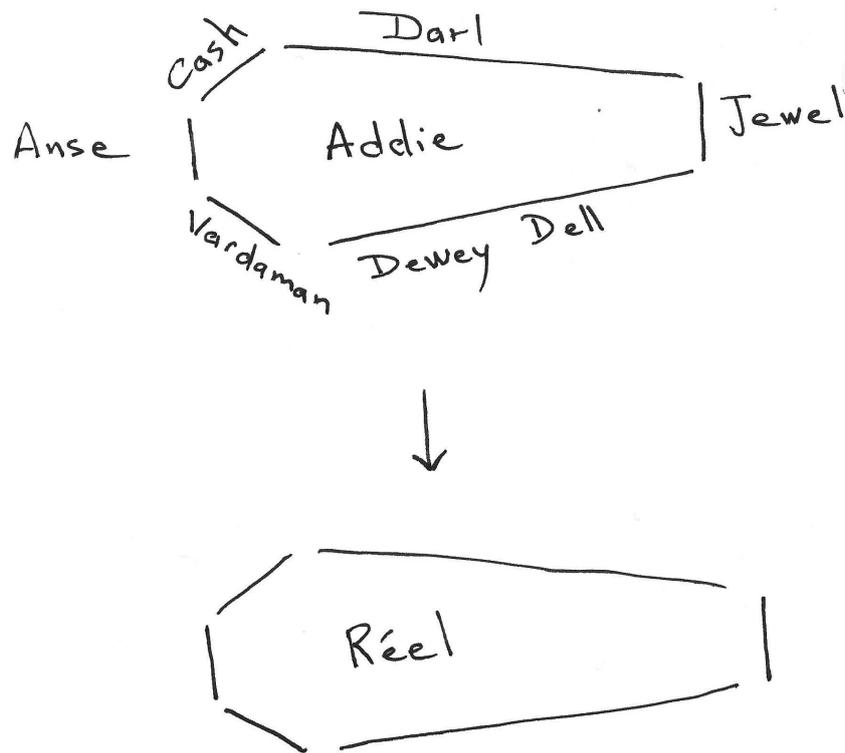
celle du perspectographe et celle d'Antoine Vollard – n'avaient été qu'une douloureuse lutte pour faire émerger des angles morts – le manquant –, un chœur plus vaste des sujets, pour imposer une vue plus pleine, plus juste, plus relative, plus égale. Et je ne pouvais m'empêcher de voir dans ce tourbillon obscur du portrait de Vollard des ressemblances avec cette espèce de folie qui s'emparerait de la famille Bundren quelque vingt ans après la réalisation de la toile. *Tandis que j'agonise* était à la littérature ce que le cubisme était à la peinture ; les deux marquaient une étape dans l'histoire de nos vacillements. En ces deux formes, cubiste et perspectiviste, s'affirmait un vertige où :

1. la fenêtre de Dürer était défaite en diffractant le point de vue souverain d'un seul sujet.
2. Un plus vaste ensemble de focalisations s'affirmait, une arène de conflits entre diverses perspectives, où la vérité et la réalité se trouvaient à leur tour happées.
3. Il importait, dans ce monde diffracté, de tout de même concevoir un réel partageable, de s'entendre sur des coordonnées. Et je comprenais à ce moment que tel était l'espoir que je poursuivais en enquêtant sur le vertige : comment repenser un espace partageable entre les différents sujets en lutte ? Comment tenir dans un monde perspectiviste ? À ce stade, je notai un ajout à la loi que je tentais de mettre en évidence :

*Le vertige est le nom que nous donnons au lieu commun qui naît de nos diffractions, de nos luttes pour imposer nos vues ; il marche à rebours d'un retrait vers une stabilité introuvable ; ce qui a pu prendre la forme, dans notre temps, de nostalgies pour le siècle des Lumières ou de la Renaissance, ou encore, plus près de nous, pour ces années où nous croyions à l'unité d'une Histoire, à une flèche du sens, à une même définition du progrès. Au contraire de ces tentations régressives, le vertige se donne comme le vortex de tous les conflits de focalisation, de sujets, qui naissent des luttes pour établir ce qui est juste. Il se présente comme un champ tendu d'une infinité de perspectives en vue de réaliser une vie plus égale, une répartition nouvelle des sujets que l'histoire de la loi et de la violence a séparés. Celui qui vit vertigineusement, en ce sens, est toujours sous la menace de perdre l'équilibre, tant il est conscient des multiples sujets qu'il a en lui, qu'il y a en nous ; mais son effort pour habiter ce vortex le porte à considérer notre monde telle une toile en mouvement mue par un toujours plus grand nombre de sujets manquants et de relations à venir. La fiction – en ce qu'elle permet d'éprouver la multiplicité des points de vue –, la littérature – en ce qu'elle offre un champ d'exploration des subjectivités –, la langue – en ce qu'elle est le lieu plastique de ces expériences – participent toutes les trois d'une pédagogie pour nous apprendre à habiter ce monde focal.*

*Le point de vue manquant*

Il restait cependant à entrer dans ce vortex, ce champ de forces, et je décidai pour cela de repartir de la forme du cercueil à six côtés pour étudier le point de vue manquant, celui de la mère morte, Addie. Comme chaque fois qu'il m'importait de fixer plus concrètement, plus matériellement ce qui commençait à s'élaborer, je fis un dessin représentant deux états du cercueil : a. le cercueil concret de la mère, dont Faulkner nous dit qu'on l'y mit la tête à la place des pieds afin que sa robe ample puisse y trouver sa place. Je notai autour de ses bords les noms des cinq enfants et du père, l'ensemble fixant la structure du roman qui me semblait avoir préfiguré, par sa forme chorale – quantique –, l'espèce de champ de perspectives qu'est devenue l'existence. Puis je dessinaï b. un cercueil abstrait, à partir duquel je cherchais à saisir ce qui était là, à l'intérieur : quel était l'enjeu du conflit de nos points de vue ? Les côtés n'y étaient plus des figurations des enfants et du père, mais des axes distribuant nos subjectivités autour d'un vide central, toujours en devenir. Dans le premier cercueil, c'était la mère, Addie Bundren, qui occupait la place ; c'était de là que se hissait la voix de la morte. Dans le second, j'en vins à me demander ce que je devais écrire : si tout est le fruit d'une lutte entre des points de vue, si les états que nous croyons stables sont le résultat d'une certaine situation du sujet qui regarde, que devais-je mettre au centre ? Je pensais à écrire le mot « loi », pensant que c'était bien ça, l'enjeu du champ de forces. Mais j'étais aussi tenté d'inscrire le mot « vérité », tant sa détermination est au cœur de nos disputes, de nos procès, de nos combats. Qu'est-ce qui est cloué entre les planches découpées par Cash, le menuisier ? Dans le cercueil du second dessin, je finis par écrire le mot « réel », car il me semblait relier dans un même élan nos disputes sur la loi et sur la vérité : ce que le dessin m'invitait à considérer, c'était que ce réel ne nous serait plus jamais donné. Le temps du perspectographe est passé ; nous devons accueillir sa mort en tant que demeure, afin d'accueillir sa place, outre-tombe, comme un espace de conflit, mais aussi un lieu de possibles traductions. C'est ce que je finis par écrire : ce « réel » entre les points de vue présents et à venir, visibles et invisibles, présents et absents. Je l'écrivis sans en être sûr, comme un appât que l'on met devant soi pour se donner une direction, mais sans savoir si le sentier tracé sera le bon.



Ce réel que l'on croyait détruit revenait donc – peut-être – de là, du cœur vide, du centre écartelé, de l'intérieur du cercueil. Dans *Tandis que j'agonise*, quand s'impose le point de vue de la défunte – il me semblait à la lecture que c'était une chose palpable, matérielle ; ce *sujet mort*, pensais-je, n'a pas le même statut que les autres. Alors que les voix des survivants – Cash, Darl, Jewel, Dewey Dell, Vardaman, Anse – sont encore, dans leur lutte, motivées par les égoïsmes et les blessures, par leurs subjectivités informes, celle d'Addie Bundren est attachée à quelque chose de plus profond – la terre ? – par-delà l'intérêt et la langue. Elle se hisse d'un fond impersonnel, détaché des focalisations ; et c'est là qu'elle offre, au cœur du vertige perspectif de notre oscillation entre les divers angles de vue, un appui. La voix d'Addie Bundren s'est retirée ; et c'est autour de cette prise retirée que le livre vacille, que son récit se divise. Mais c'est cette absence, ce vide central, qui, en devenant une voix, une présence, offre une fondation. La voix d'Addie Bundren est un trou noir à partir duquel on ne tombe plus ; parce que l'on a enfin sous les yeux, incarnée, la voix qui manque, cette voix absente qui, invisibilisée, cause que nous chutons, tandis que, rendue à la lumière, elle nous aide à nous relever. Même lorsqu'elle porte encore la colère, la haine de son expérience de mère – être la femme d'Anse, la mère de ces enfants si égoïstes –, sa voix ne

peut pas être rabattue sur une subjectivité relative. Elle paraît irréductible à un seul point de vue, à un seul angle ; en l'écoutant, je n'arrivais pas à me dire : *C'est encore une voix de Bundren, juste une voix de plus*. Elle tire, apparemment, de son statut de morte, quelque chose qui s'impose par-delà les perspectives. C'est cette voix – les paroles d'outre-tombe d'Addie Bundren –, dont j'avais remarqué combien elle dénotait du chœur des subjectivités en lutte, que je me mis en tête d'entendre, me demandant : à quoi cela tient qu'elle soit, cette voix, malgré sa subjectivité blessée, plus solide ?

Le soir, après la sortie de l'école, quand le petit dernier [Vardaman] était parti avec son petit nez morveux, au lieu de rentrer à la maison, je descendais la colline jusqu'à la source où je pouvais trouver le calme et les haïr.

Ainsi commence le monologue d'Addie Bundren.

Tout y était très calme alors, calme l'eau qui s'enfuyait en bouillonnant, calmes les rayons obliques du soleil à travers les arbres, calme l'odeur de la terre nouvelle et des feuilles humides et pourrissantes<sup>43</sup>.

Je notai avant d'aller plus loin la façon dont la voix de la morte se lie à la source, à la terre, aux « feuilles humides et pourrissantes », à ce calme retrouvé au contact de l'eau « qui s'enfuyait ». Et sans que rien, dans le livre, ne m'ait encore été dit de cette vie de mère, c'est par cette entame du monologue que je constatais combien il était aisé de se figurer la condition d'Addie ; femme forte, dévorée par ces enfants qui lui sont venus, par Anse, son mari, lequel les lui a donnés comme un cadeau mortel ; on imagine une vie de peine, d'épuisement, d'enfantements insouhaités, de rapports sexuels plus ou moins contraints, où le corps ne se ressaisit qu'en haïssant ce qu'il engendre. Et c'est alors comme si toute la vie des Bundren trouvait ce qui la fonde : l'éreintement de la mère et la haine qu'elle leur voue, dont cette tâche qu'elle leur confie de l'emmener en charrette jusqu'à son dernier repos est comme la continuation. C'est cette refondation – depuis la mort, depuis ce qui

---

<sup>43</sup> William Faulkner, *Tandis que j'agonise*, trad. Maurice-Edgar Coindreau, 1<sup>re</sup> éd., Paris, Gallimard, 1934, trad. révisée, coll. « Folio », 1973, rééd. 2015, « Addie », p. 163.

nous arrive quand nous faisons face à la vie des morts – que je voyais prendre forme. Un appui au cœur même de ce qui s'est retiré, de ce qui s'est absenté ; une voix à partir d'une incarnation du fantôme ; à partir de la hantise. Tel se présentait le vertige dans *Tandis que j'agonise* : comme une pédagogie du vacillement perspectif tournant autour du vide et s'ouvrant sur le savoir du spectre qui entre, en quelque sorte, dans le chœur des vivants, en offrant un appui à la structure entière : un appui dérobé, d'où l'on saisit, comme d'une source, que tout dépend ; une source qui se dérobe. Et c'est en explorant plus avant la voix retirée d'Addie Bundren que je me mis à espérer définir l'appui paradoxal de ce monde délié, désattaché, diffracté, focal jusqu'au vertige.

*De l'effondrement des mots*

En relisant le monologue de la mère morte, je sentis comme un constant effondrement du langage ; comme si, avant tout, ce qui parlait de l'intérieur du cercueil ne cessait de révéler ce que, dans l'étude sur le *Danube*, j'avais désigné comme le degré zéro de l'emprise ; là où les signes retombent, là où les mots chutent. Quelque chose dans la voix d'Addie Bundren, de l'outre-tombe, revient, mais depuis le sol, depuis la terre, depuis une liaison retrouvée avec l'impersonnel de la matière.

Donc, j'ai pris Anse [pour mari]. Et, quand je me suis aperçue que je portais Cash, j'ai compris que la vie était terrible et que c'en était la réponse. C'est alors que j'ai appris que les mots ne servent à rien, que les mots ne correspondent jamais à ce qu'ils s'efforcent d'exprimer. Quand il fut né, j'ai compris que le mot maternité avait été inventé par quelqu'un qui avait besoin d'un mot pour ça, parce que ceux qui ont des enfants ne se soucient pas qu'il y ait un mot ou non. J'ai compris que le mot peur avait été inventé par quelqu'un qui n'avait jamais eu peur, le mot orgueil par quelqu'un qui n'avait jamais eu d'orgueil.

Il y a dans le monologue d'Addie Bundren une étrange théorie du langage – à l'opposé de la conception que j'avais relevée dans le passage de Glissant, à l'ombre du volcan –, dont je me

mis en tête d'essayer de comprendre les raisons. Et cela tient notamment, dans sa parole, à cette trouée, au cœur des mots, depuis laquelle Addie s'exprime ; après avoir dit qu'elle va vers la source pour retrouver son calme, un apaisement au bas de la colline, au plus près des senteurs de la terre, voilà que toute sa vie est relue à la lumière de ces mots qui « ne servent à rien », qui ne correspondent à rien, qui, dans les termes de ces études sur le *tenir*, n'ont pas prise. C'est depuis cet effondrement, dans la trouée du langage, que sa voix nous parvient ; articulant les deux termes de cet appui paradoxal : cette conscience que notre monde humain dans les mots – dans les codes, dans les langages, dans les cartes – ne tient à rien, à partir de la voix d'une morte qui parle depuis son lien, son attache, avec les choses : « l'odeur de la terre nouvelle et des feuilles humides et pourrissantes ». Ici, nous repartons de la tombe, de l'outre de ce qui tombe, de ce qui chute et s'efface, mais pour, semble-t-il, atteindre à ce sol de l'impersonnel, de désubjectivation ; à partir de cette liaison entre le corps de la morte et le corps des choses. Ainsi se présente à nous la voix d'Addie Bundren : une voix des voix, non pas seulement parce qu'elle est la mère, la chair où a grandi la chair, un sujet matriciel où ont pris forme des sujets désaxés, mais parce qu'elle cherche dans les mots une sortie des mots : une extériorité à la langue, à tout cet entrelacs arbitraire des signes et des points de vue.

Je savais que ce mot [amour] était comme les autres, rien qu'une forme pour combler un vide ; je savais que le moment venu, on n'aurait pas plus besoin de ce mot que des mots orgueil ou honte. Cash n'avait pas besoin de me le dire, pas plus que moi à lui ; et je disais : « Qu'Anse l'emploie s'il veut. » C'était donc Anse ou amour, amour ou Anse. Ça n'avait pas d'importance. [...] Puis je m'aperçus que je portais Darl. Tout d'abord, je ne voulais pas le croire. Ensuite, j'ai cru que j'allais tuer Anse. Il me semblait qu'il s'était joué de moi, que, caché derrière un mot comme derrière un écran en papier, il m'avait, à travers, frappée dans le dos. Mais ensuite, j'ai compris que j'avais été trompée par des mots plus vieux qu'Anse ou amour [...] <sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 164-165.

Ainsi avance le monologue de la morte ; dans cette alternance de violences – derrière les mots amour et peur et orgueil et maternité –, quelque chose se creuse, qui est le savoir de la morte, de la mère ; et qui tient à cette brutale révélation que les mots, le langage, sont des écrans de papier derrière lesquels la vie vous frappe. Et c'est de cette tromperie intégrale du langage que la voix semble se réveiller. Si j'étais ému – plus ému à la lecture de ces lignes qu'aux éclats retrouvés de la rivière dans *Danube*, après l'effondrement des rois, des philosophes, des empires, et plus encore qu'aux confiances performatives qui, dans la poétique de Glissant, semblent relier toujours la terre aux mots, l'éruption du volcan à la naissance du langage –, c'est que cette voix me donnait à sentir la faille entre nos mondes humains, encodés, et le reste du vivant ; entre Addie Bundren envoûtée par les mots des uns, des autres, et Addie Bundren attachée à ce flot violent qui, hors de tout langage, s'est emparé d'elle sans qu'elle pût rien y voir, rien en contrôler. Tels m'apparaisaient l'effroi et la colère et la haine dans sa voix ; un gigantesque procès depuis le lieu effondré du langage, contre cette espèce des hommes – le sujet du monde certain – qui passaient en elle et à travers elle en ruinant ses forces. J'ai dit qu'il y a une théorie du langage qui transparait dans le monologue d'Addie Bundren ; une théorie sauvage, inarticulée, fruit de sa haine pour les siens, pour leurs égoïsmes, car elle nous rend à ce que nous ne cessons d'oublier dans l'illusion de nos maîtrises, de nos codes ; une trouée dans les mots rouvrant sur ce qui est à reprendre dans la liaison d'Addie Bundren avec les éléments. Ce n'est pas l'effacement de la mère morte pour ce qui a poussé en elle derrière le mot « amour » – ce qui l'a littéralement éventrée après s'être nourri d'elle – qui est à découvrir derrière les mots qui ne servent à rien, c'est l'ambivalence de quelque chose qui, dans sa voix, se présente sous le terme d'« action » et qui me semble faire signe vers le tout du vivant : un langage hors du langage, un langage des choses mêmes, du vent, de la rivière, de la terre, celui des bruissements de l'obscurité, de la campagne.

J'entendais l'obscurité sans voix – dit-elle – où les mots sont les actions [ je notai : *le langage des choses ?* ] et où les autres mots, ceux qui ne sont pas des actions [*les mots de nos langues humaines ?*], ceux qui ne sont que les vides dans ce qui manque aux gens, descendent comme les cris des oies, ces cris qui, dans les terribles nuits d'autrefois, descendaient des ténèbres sauvages à la recherche des

actions, comme des orphelins à qui on montre deux visages dans une foule en leur disant : Voici ton père, voici ta mère. J'ai cru avoir trouvé. J'ai cru que la raison était le devoir envers ce qui vit, envers le sang terrible, le sang amer et rouge qui bout à travers la campagne<sup>45</sup>.

*Langue vertigineuse, langue d'appui*

Il y a deux langues qui entrent en conflit dans le monologue d'Addie Bundren. Celle qui est faite de « mots qui ne sont pas des actions » ; ce que je comprenais être les mots de nos langues humaines, dont Faulkner nous dit par la voix de la morte qu'ils sont « des vides dans ce qui manque aux gens » ; et, par ailleurs, la langue du monde, où tout est action, où tout se donne à ce qui vit, où le discours est sans voix, où la voix est ce qui agit hors des mots. Ainsi, dans la structure diffractée de *Tandis que j'agonise*, je pouvais observer dans le même mouvement les langues de l'effondrement et du relèvement, de la chute et de l'appui. Il y avait cette lignée verbeuse, toujours suspecte, de l'énonciation humaine : la langue de Darl – qui s'avère fou ; celle de Cash – qui est follement mesurée et tend à découper sa phrase en une série de précautions d'usage. Il y avait la voix de Dewey Dell qui tourne autour de l'empêchement à dire – elle ne peut avouer qu'elle est enceinte ; celle de Jewel, qui vibre de l'invouable adultère de sa mère ; celle de Vardaman, le petit dernier – « ma mère est un poisson » –, empreinte des nuées de l'enfance ; et celle d'Anse, enclose dans sa formidable ignorance. Et je voyais que ce qui m'était offert par leurs enchâssements, c'était le spectacle de la séparation entre ces deux langues : celle des conflits humains, des points de vue, des focalisations, champ de forces de la politique et des narrations – des encodages – où toute possibilité d'énonciation partagée est détruite par les conflits de sujets. Dans ce monde des Bundren – celui qui, politiquement, est devenu le nôtre, une hystérie des perspectives, des points de vue –, toute voix, tout élan de parole sont devenus suspects et menacent d'être renvoyés à des calculs inconscients, à des conspirations, des complots ; les voix sont irréconciliables du fait de la loi quantique qui les déborde. C'est par cette langue, celle des mots qui ne sont pas des actions, que se

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 168.

révèle le vertige de la diffraction. Mais à cette diffraction, à ce tourbillon des points de vue où la vérité est toujours négociable, contestable, contestée, vient se heurter une autre espèce de langue : celle de la morte qui se lie à la vie nue, « où les mots sont les actions », là où tout s'infonde et se refonde. Telle est la langue d'appui qui surgit par la bouche d'Addie Bundren ; une voix qui défait le pouvoir des mots, un lieu d'énonciation qui se fond avec l'impersonnel de la matière, « l'obscurité sans voix ». Et si j'arrivais à sentir cette langue d'appui, si je pouvais même, par quelques opérations débordant le livre de Faulkner – la pratique de la méditation où l'on apprend à annuler le sujet en soi –, me la figurer à la façon d'une langue qui donne une voix aux éléments de la nature ; si je parvenais à l'entendre, cette *langue des choses*, je ne pouvais pourtant ignorer qu'elle était rendue ici par ces mots qui n'étaient pas des actions ; la langue d'Addie Bundren n'en restait pas moins humaine. Je concevais que, par la révélation d'une trouée – derrière les mots d'où elle parlait –, elle m'offrait une prise ; mais comme cette prise apparaissait depuis ce lieu de la vie indistincte, entre la mort et la naissance, elle se déroba. À la fin, dans cette lecture, dans ce temps de reprise, Addie Bundren était-elle Gaïa, la terre animée où tout circule en une relation infinie ? Était-elle une voix chamane – elle en avait la forme – qui intercède entre l'incommensurable – la totalité du vivant, la violence des morts et des naissances qui séparent ce qui, pourtant, se présente à la fin tel un flux inséparable de particules – et le commensurable des mots ? Sa révolte, celle de la langue sans mots du vivant contre le perspectivisme toujours plus diffracté, était-elle appelée à refonder un monde partageable ou vouée au tragique d'une habitation humaine toujours plus violente ?

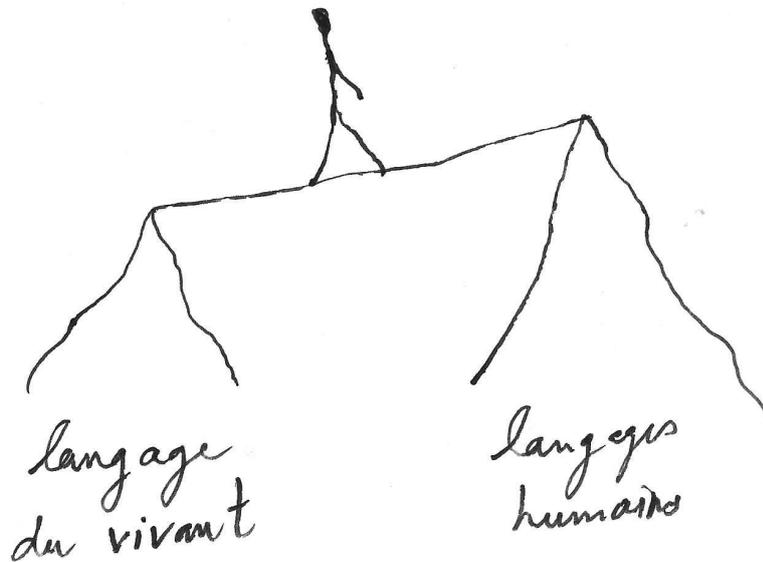
... je pensais – disait la morte comme si elle avait cherché à me répondre – combien les mots s'élèvent tout droits, en une ligne mince, rapides et anodins, alors que les actions rampent, terribles, sur la terre, s'y cramponnent, si bien qu'au bout d'un certain temps, les deux lignes sont trop éloignées l'une de l'autre pour qu'une même personne puisse les enfourcher<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 167.

Ainsi s'énonçait, par la voix d'Addie Bundren, le tragique de notre condition vertigineuse. C'est une image que m'offrait Faulkner ; celles des mots qui s'élancent vers le haut, qui « s'élèvent, en une ligne mince, rapides et anodins » alors que le reste, par une inertie propre au corps, à la matière, à toutes les choses qui sont là, sous nos pieds, « rampent, terribles, sur la terre, s'y cramponnent » ; je voyais dans cette image s'agrandir le fossé déjà aperçu dans les précédentes études entre nos modes d'habitation sémiotique, linguistique, cartographique, technique, juridique, économique, politique, et la vie nue, hors code, sans code ; et je me figurais pour ma part cet écartèlement comme l'une des sources du vertige qui nous happe ; quand le sol s'érode, s'épuise, et nos appuis de dernière instance – la nourriture, l'eau, l'air – se dérobent.

Ce fossé, celui qu'Addie Bundren donnait à entendre, j'en fis un dessin.



### *Perméabilité*

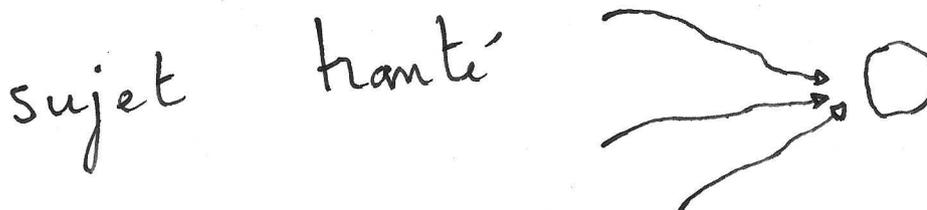
Ce qui m'apparaissait en tournant autour du cercueil de la morte, en prêtant l'oreille à sa voix d'outre-tombe, c'était le chemin par lequel les voix – la diffraction, le vacillement de la perspective, l'ébranlement de nos lieux d'énonciation – pouvaient s'insinuer en nous.

Que ce jeu des points de vue, et l'énergie produite par ce monde quantique, aient été créateurs, je ne pouvais en douter. Je me percevais même comme l'enfant de cette énergie de l'éclatement et n'avais aucun mal à me rapporter à cette histoire moderne où le sujet prend plaisir et jouit de ses fragmentations, de ses performances : je suis celle ou celui qui veut être / je suis celle ou celui qui est toujours autre / je suis celle ou celui qui oscille, qui est indéfinissable / je suis celle qui devient / je suis celui qui dit *je* dans la fiction que je crée pour me délier / je suis un projectile, une scène de métamorphoses / je suis une infinité, une multitude / je ne suis pas une femme, pas un homme, je suis tout autre chose / je suis la pluie et le vent, etc. Toutes ces configurations étaient le fruit quantique de nos subjectivités élancées vers le devant, qui se figuraient ces formes de diffraction comme puissance et liberté. Et je pouvais voir, dans *Tandis que j'agonise*, qu'il s'agissait d'une extraordinaire capacité : celle qui permettait au sujet de créer une assemblée, une politique de la multiplicité, un récit fou de la rupture de perspective. Le roman était produit par un sujet – Faulkner – se diffractant dans la totalité des voix de la galaxie Bundren, dans leurs corps, dans l'informe de leurs colères, de leurs regrets, de leurs amertumes. Et en ce sens, je voyais bien comment la production de fiction et l'art de la narration dont la littérature est le berceau pouvaient constituer des écoles de l'avenir : une école où l'on apprend à vivre dans le déséquilibre. C'est cette intuition – *la littérature en tant qu'école du vertige* – qui m'avait conduit à reprendre, à quarante ans, la route de l'université ; c'était là mon souhait inaugural : des études vertigineuses qui réengageraient la fiction et la langue dans le présent en les pensant comme les outils d'un monde entièrement narratif, perspectif : pour être une plante, une graine, une rivière, une bactérie, un oiseau, une météorite, un chirurgien, un chien, un lac, un glacier, une étoile, un extraterrestre, un esclave... le croisement de toutes ces positions entre elles ; et, plus encore, la somme des combinaisons possibles du sujet. Telle était la façon dont je comptais, au départ, aborder ces études, avant que la chute ne m'entraîne. Je voyais alors le vertige sous l'angle heureux d'une puissance de possibles, où la vie humaine s'éprouve comme performance infinie, et la politique comme une lutte pour l'affirmation de subjectivités manquantes. Et si Faulkner pouvait être à la foi un fou – Darl –, un homme de la mesure – Cash –, un bâtard attaché à son cheval – Jewel –, une fille qui cherche à se faire avorter dans une Amérique puritaine – Dewey Dell –, un enfant rêveur – Vardaman – et un vieil égoïste – Anse –, je concevais qu'il y avait beaucoup à attendre des études littéraires pour

transmettre cet art de la subjectivité multiple ; et ce, comme je l'avais constaté, en allant toujours vers le manquant, vers le plus inaperçu, pour étendre le spectre de nos représentations.



Mais, sur ce chemin de l'éclatement du sujet projeté vers ses possibles, je découvrais une leçon plus obscure : qu'arrive-t-il une fois passé l'élan des performances, quand le vertige se lie à l'épreuve de la mort ? À l'image de la voix d'Addie Bundren, je vivais en effet dans le noir d'une chute corporelle et mentale, en présence de voix nombreuses – d'une multitude de perspectives – qui étaient celles de mes morts. Et je comprenais que cette espèce de multitude – un *Je* qui *pouvait être* la mère, le père, le frère manquants – procédait d'une perméabilité. J'avais cessé, pour ma part, d'être un sujet capable de projections : une scène de performances, un plateau pour des métamorphoses. J'entrevois que la mort, les morts, les destructions sont des entailles par quoi s'insinuent les autres points de vue ; à l'image de la trouée dans les mots dans le monologue de la mère. Après la mort des miens, j'étais devenu un sujet perméable, et la brèche en moi, une voie royale de la hantise ; les voix qui habitaient en moi, au lieu de renforcer le sujet d'énonciation – pour la création –, avaient fini par le détruire.



Par cette perméabilité de la mort à tous les angles, tous les sujets invisibles, silencieux, les perspectives impensées, ignorées, manquées, je touchai à cet impersonnel depuis lequel Addie Bundren semblait nous parler. Je touchai le fond-sans-fond de l'existence,

là où nous nous dissolvons en quelque chose de plus vaste. J'étais en un lieu proche de l'outre-tombe – à cet endroit où le sujet se défait, parce qu'il s'offre à la voix des autres et de l'invisible. Et je me mettais – je le remarquais – à entendre ce mot d'outre-tombe d'une nouvelle manière : ce qui est *outretombé*, ce qui, à force de chutes, d'effondrements, se découvre comme relevé, après la chute, depuis la mort qui égalise et confond.

### *Récapituler*

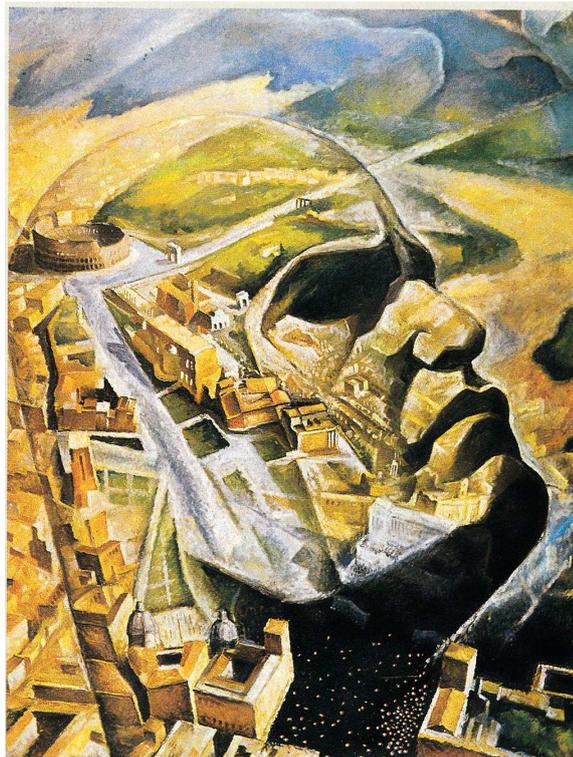
M'étant reconnu dans la voix d'Addie Bundren, corps mort traversé par mille hantises, et cherchant à retrouver un appui à partir de cette expérience impersonnelle – le plan de reprise dans l'entrelacs de la vie et de la mort que je ne faisais encore que deviner – je ressentis le besoin de récapituler ce que *Tandis que j'agonise* m'avait porté à considérer. Je le fis en marquant les étapes de numéros qui, j'en étais conscient, ne faisaient que donner l'illusion d'un ordre. 1. Ce que j'avais appelé « le cercueil du géomètre » marquait la mort d'une certaine perspective kidnappée et l'entrée dans un monde entièrement narratif, diffracté, où le réel n'est plus un objet fixe, mais une négociation et un conflit permanent entre des points de vue, des encodages plus ou moins arbitraires. 2. Cette diffraction qui donnait au roman de Faulkner une forme quantique était le fruit d'un vertige perspectif qui s'ouvrait à l'émergence de sujets manquants ; lequel vertige pouvait se penser dans les termes de l'acrophobie observée avec Borges, car l'oscillation des points de vue, l'instabilité de l'axe conduisaient à un éloignement, à un tremblé des repères servant à l'équilibre. Les prises ou les appuis dans le tourbillon de la perspective s'apparentaient à ceux que l'on se force à lâcher lorsqu'on joue à tourner sur soi et ce, jusqu'à en avoir la tête qui tourne. 3. Ce qui déstabilisait l'objet – le vide, le mouvant en lui, à une certaine échelle du temps, selon un certain regard – déstabilisait aussi le sujet par l'apparition d'une infinité de sujets possibles, en soi et en dehors de soi, des genres et des origines saisis par le trouble, ouverts à des performances qui, à la fin, se heurtaient à ce qui « rampe », l'inertie de la matière. 4. Je pouvais alors considérer un sujet projeté – performatif – doué d'une capacité de focalisation étendue, de puissance narrative, ou bien un sujet hanté, ruiné par les voix qui le hantent, tenu par la gravité des corps et de la matière. 5. Le point de vue des morts – des êtres et des lieux détruits –

jaillissait à cet endroit-là, et ne pouvait pas être conçu comme un axe parmi d'autres, tant il était lié à cet effondrement du sujet. Dans l'angle mort de nos pouvoirs perspectivistes, la division entre sujet et objet disparaissait. Quelque chose, dans ce flux impersonnel à quoi la mort nous rend, résistait non comme appui d'un sujet dans le langage, mais comme prise d'un sujet détruit, hors de tout langage, dans la trouée des mots, là où tout est à la fois matériel et animé. Ce vertige de l'impersonnel était cette base à partir de quoi je comprenais qu'il m'était possible de me relever, car y apparaissait l'énergie d'un emmêlement qui refonde, un emmêlement humain et non humain au-delà de *je* et au-delà de *nous*.

*La peur du vertige ou le faisceau*

Il existe un tableau contemporain de la parution de *Tandis que j'agonise* – 1930 – qui paraît pourtant offrir une autre réponse au vacillement et à la diffraction ; une réponse qui ne passe pas par la mort d'Addie Bundren et le nouage des sujets humains au non-humain, mais par la peur : la terreur de voir le centre se diffracter, l'angoisse de perdre le privilège, la rente du perspectographe : cette toile, peinte en cette même année 1930, semble retourner la diffraction – qui inquiète, qui vertiginise – pour rétablir, restaurer, à partir de l'éclatement, une direction, *un lieu d'énonciation unique*. Sur cette peinture, je notais que c'était comme si la brèche ouverte par la loi quantique et l'effondrement du sujet souverain, étaient soudain refoulés ; au contraire de l'homme inquiet, Ambroise Vollard, peint par Picasso, à l'inverse de la structure éclatée du récit chez Faulkner, où le narrateur principal – Darl – est fou et où la mesure ne sert plus qu'à charpenter un cercueil, cette toile dont je me souvenais, qui ne m'avait pas été présentée dans le cours du professeur de terminale, mais dans un manuel d'histoire, montrait l'enchevêtrement d'une vue aérienne de la Rome antique et le visage d'un leader politique qui, au cours de ces années, se présentait comme *la* solution à la « décadence parlementaire » et au relativisme partisan. Et si j'en vins à m'en souvenir, c'est que revenait au fil de mes recherches ce qui ressemblait à un mouvement de balancier entre, d'une part, ce qui amplifie le vertige et, d'autre part, ce qui cherche, par le pouvoir, à le dissimuler. Ce balancier, je l'avais aperçu à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, quand les inquiétudes du décentrement cartographique liées aux Grandes Découvertes – le Quichotte s'élançant alors dans sa

cavale et Montaigne cherchant un centre en soi – ainsi que les conflits de croyance – la guerre de Trente Ans – avaient conduit aux doctrines de l’absolutisme, à la concentration de la violence dans les mains des États ; en somme, à Hobbes. Comme si « le silence éternel des espaces infinis », expression de l’effroi vertigineux dans les mots de Pascal, pouvait trouver sa réponse dans « le monopole de l’usage politique de la violence ». Comme si l’effroi provoqué par les découvertes toujours refoulées de ce qui infonde la vie humaine, de ce qui l’évide et littéralement l’humilie, cherchait la sécurité d’un pouvoir. Et cette peinture semblait justement répéter ce mouvement de balancier : alors que les découvertes scientifiques et esthétiques du tournant du siècle, entre le XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup>, nous rendaient au tremblé d’un sujet et d’une vie toujours plus vertigineuse, quelque chose, dans nos collectifs effarés se mettait à vouloir une perspective refondée : un faisceau.



*Le Ritrato di Benito Mussolini con sfondo di Roma* – 1930 – peint par Alfredo Gauro Ambrosi se mettait donc au service de ce qui, dans le politique, se réclamait du « faisceau » ; et c’est en le reconsidérant à la lumière de ce mouvement de balancier – contre le vertige, pour le faire taire, pour le refouler – que je notai combien les techniques de la palette cubiste qui

avaient accueilli la diffraction, l'éclatement se redonnaient ici, dans la suite futuriste, pour renforcer, consolider, réaffirmer une centralité du lieu de l'énonciation, du sujet menacé. Je lus, car je ne l'avais jamais considéré que d'un œil, en passant, n'ayant jamais été un admirateur de la peinture fasciste, qu'il s'agissait là d'une toile dite de l'*aeropittura* – l'aéropeinture –, déclinaison d'une passion de la vitesse et des machines caractéristique du futurisme, laquelle avait eu le droit à son manifeste après la Première Guerre mondiale afin de célébrer les développements spécifiques de l'aéronautique et, plus particulièrement, comme on le voyait sur cette peinture, de la perspective en piqué des bombardements aériens. Tout ici était tendu vers le pouvoir, et même si j'avais du mal à saisir ce qui avait conduit le peintre à placer le Colisée – les jeux du cirque – dans le lobe pariétal, là où sont concentrées les fonctions liées à la sensibilité corporelle – et le Vittoriano, plus connu sous le nom de « machine à écrire », au niveau des gencives et des molaires de mastication, je ne pouvais m'empêcher de mettre en relation cette géométrie fasciste avec le dérèglement perspectif. C'était la coïncidence de ces deux événements de 1930 : l'aéropeinture à la gloire de Mussolini par le peintre Alfredo G. Ambrosi, employé de l'État, et le récit désaxé de la famille Bundren par William Faulkner, scénariste, ami du réalisateur Howard Hawks, avec qui il partageait un goût certain pour l'aviation. Et la coïncidence de ces formes, de ces deux partis pris perspectivistes me semblait éclairer d'une manière singulière ce qui se joue autour du vertige : entre ce qui nous aide à l'accueillir, à l'habiter – les arts de la narration –, et ce qui cherche à nous en défendre – les techniques du pouvoir. Le terme de « faisceau », à l'origine de toutes les formes plus ou moins reconnues de fascisme, disait l'exact contraire de cette diffraction où se négocie – et tremble – le sens du monde, de nos liens au monde. Il m'apparaissait – par cette ligne qui dans le tableau noue le dictateur, l'État, le récit de la continuité romaine, le passé et l'avenir dans un même élan, vers ce Colisée où l'on divertit les masses, où, dans les termes du divertissement pascalien, on les détourne de l'ennui, de la mort, en leur offrant le spectacle rassurant de la domination, le pouce vers le haut ou vers le bas – que le « faisceau » était ce qui toujours menace de revenir quand une certaine avancée vers le vertige se produit. Et c'est en cela qu'il me semblait si utile d'en observer les contours et, notamment par des études, d'en comprendre les raisons. Car, si les tentatives pour imposer un faisceau – un pouvoir – s'affirment en s'aidant de la peur de ce qui infonde nos vies, j'en venais à espérer que ces études qui me donnaient à voir la source de nos

peurs – *une peur du vertigineux de la vie* – puissent nous aider à ne pas nous soumettre à la peur et même, peut-être, à l'appivoiser. C'était, à la fin, dans le champ politique, ce que je tentais de faire pour ma propre vie : reprendre pied, mais sans avoir recours à la nostalgie ou aux récits des origines mythifiées, à l'illusion d'un pouvoir et de ses sécurités ; et aller, sans peur, vers le plus tremblant, le plus inquiet ; et la subjectivation de ce qui manque.

## ÉTUDE N° 6

### UNE VIE INTRANQUILLE

*Pessoa vers un sujet vertigineux*

Alors que dans l'entre-deux-guerres vacillant du dernier siècle, où se dessine un pouvoir sans partage – le fascisme, le faisceau – capable de réduire au silence le vertigineux qui partout apparaît, dans les failles de l'inconscient, dans les diffractions quantiques, dans le divergent des parlements, se remplit, feuillet après feuillet, fragment après fragment, à la jointure du jour et de la nuit, du rêve et de la veille, de l'existence et de l'inexistence, de la fiction et du réel, et d'une manière quasi somnambulique, entre 1913 et 1935, la malle d'où sortira *Le Livre de l'intranquillité* de Bernardo Soares, semi-hétéronyme de Fernando Pessoa. Ce livre instable – de tous les troubles – où le lecteur semble à chaque fragment défié dans son désir de certitude, ce livre dont on ne cesse de reprendre l'ordre au fil des découvertes dans et hors de la malle où l'on retrouvera les feuillets appelés à en constituer la matière, j'en avais lu une version dans ma vingtième année ; lecture dont j'avais gardé un souvenir à la croisée de la mélancolie et de l'émerveillement ; une saveur qui collait au désordre des jours et de mes déambulations urbaines ; dans une ville – je le comprenais à sa lecture –, la vie pouvait donc être autre chose que cette comédie du double dont Magris observait la geste au Café central devant la sculpture de Peter Altenberg ; la ville pouvait être un lieu d'errance, une offrande des sens à l'agitation sans cause ; une ville-paysage. Lisbonne dans la brume, sous le soleil ; chaque scène devenant le support d'une rêverie et d'une fiction qui, sous les yeux de Soares/Pessoa, finissait par engloutir la réalité. Je me doutais qu'en replongeant dans ce livre-malle j'y retrouverais les vacillements dont j'avais souvenir ; et c'est en ce sens que j'en entamais une nouvelle lecture, ayant à l'esprit l'intuition que j'aurais été surpris de voir démentie : *l'intranquillité est un vertige*. Et si la préférence de certains traducteurs va désormais au terme « inquiétude », cela, pensais-je, n'y changeait rien : le livre océanique de Bernardo Soares avait bien sa place ici, dans la

lignée des généalogies vertigineuses. Il me restait à savoir comment. N’y avait-il pas, pour commencer, le vertige de l’hétéronymie, une voix qui se démultiplie en une pléiade de voix, Pessoa prêtant à Soares la paternité de l’œuvre *dans* la malle ? Et le genre du *Livre de l’intranquillité* n’était-il pas lui-même sujet au tremblement : à la fois journal, essai, récit, correspondance. Un livre des livres comme un ancre – une malle – où toutes les espèces de traces textuelles achevaient leur course. Alors que je débutais mon étude, je notai que je n’avais pas souvenir de moments ou de scènes en particulier autour desquels tourner, mais je sentais qu’il me restait en mémoire quelque chose qui s’apparentait à un parfum, dont je m’étais servi pour supporter la vie urbaine en laquelle j’avais été déplacé à l’époque de ma première lecture ; après ce déménagement vers Paris dont je voyais combien il avait été, dans mon histoire, la marque d’un exil – il y en eut d’autres –, une coupure avec la vie dans les forêts, là où nous jouions avec mon frère ; ce départ vers la grande ville prit une tournure différente quand je finis par découvrir, à l’orée de mes vingt ans, *Le Livre de l’intranquillité*. Et je soupçonnais qu’en le retrouvant j’aurais tôt fait de sentir ce parfum – celui des errances urbaines et, plus encore, des troubles dont je cherchais à saisir le sens.

### *Un diptyque*

Comme je ne cesse de m’étonner que les livres dits de littérature ne soient bien souvent pas mis sur le même plan de connaissance – ce que sait la littérature, ce qu’elle cherche – que ceux qui se présentent comme livres de savoir, je me mis en tête de produire très vite une image de ce qui me restait de ma première lecture à vingt ans, et qui concernait une lutte à distance, dont je n’avais aperçu que l’amorce entre Soares/Pessoa, auteur spectral, flottant de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et un maître-penseur du XVII<sup>e</sup> siècle que l’on ne tend à enseigner que dans les classes de philosophie : une lutte autour de l’étendu et des frontières du *Je*. Quelle espèce de « Je » *Le Livre de l’intranquillité* explore-t-il et comment, par une oscillation méthodique tenue au cours de plus de vingt-deux ans – entre 1913 et 1935 –, témoigne-t-il d’un défi à l’égard de ce qu’une autre espèce de « Je » en une tout autre époque a cherché à établir ?



Je pris donc une photo fantomatique de l'homme multiple, Fernando Pessoa – sans trop savoir si, dans cette image, celui qui y apparaissait aurait admis s'y trouver, lui ou l'un de ses innombrables noms, notant d'ailleurs une qualité d'absence dans le regard, comme si son sujet parvenait à résister à la capture photographique en se dérochant, en déjouant la preuve de son existence –, et une peinture du maître flamand Frans Hals saisissant avec bien plus de netteté, la morgue et l'assurance du maître-penseur dont le seul nom suffit à qualifier une certaine forme de connaissance : René Descartes. Si j'ai d'emblée produit ce diptyque en y organisant avec brutalité l'opposition entre le Français qui s'était mis en tête de refonder la méthode du savoir et l'homme multiple apparaissant sur cette photographie en noir et blanc, c'est que j'avais gardé à l'esprit, malgré les années, une phrase autour de laquelle je me rappelais avoir vu se déployer *Le Livre de l'intranquillité*. Était-ce : « Je sens donc je suis », ou bien : « Je rêve donc je suis » ? Il m'en restait, quoi qu'il en soit, l'intuition de ce duel à distance et d'une réplique : celle qu'un sujet doutant de son existence au XX<sup>e</sup> siècle avait apportée à un sujet prouvant au contraire cette même existence au XVII<sup>e</sup> siècle. Et s'il me semblait aisé de disqualifier la formule dont je me souvenais – « je sens donc je suis » ou « je rêve donc je suis » – en la disant dépourvue d'assise, il me paraissait pourtant plus juste d'en accueillir le sérieux. Pessoa ne s'était-il pas *donné* à la dissolution et peut-on ignorer la gravité d'une telle entreprise ?

Mon diptyque, avec la mise en concurrence de deux types de connaissance issus de deux formes du *Je* – l'un coupant, opérant autour du certain, l'autre étendu, opérant

autour de l'incertain –, tendait à accueillir cette lutte que le livre semblait organiser : du *Je* cartésien et du *Je* soaressien. Et si la méthode du philosophe n'avait plus besoin d'être exposée tant elle avait structuré la façon de connaître en transformant l'entièreté du vivant en « objet », en affermissant la partition du monde entre un sujet et le reste de la « nature », au moins pouvait-elle me servir à cerner la méthode de Pessoa ; son chemin de connaissance. Décidé à appréhender à travers ce diptyque *Le Livre de l'intranquillité* en tant que livre de savoir où un certain sujet cherche à saisir le monde par l'oscillation permanente du *Je* qui se fond avec la totalité en devenant le *Je* de la rue et des étoiles, le *Je* de la vie et de la mort, du rêve et de la veille, je restai quelques minutes à considérer les deux positions. C'était à la lumière de Descartes, de son *Je certain*, que le *Je* de Soares/Pessoa me semblait devoir être saisi. Dans ce livre, je voyais en effet l'amorce d'un savoir autre – un autre savoir – où le *Je* tente de réincorporer la totalité dont il s'est séparé, tout en consignait l'échec de sa tentative. *Le Livre de l'intranquillité* témoignait de cette quête. Il était le récit de cette exploration menée par une subjectivité impersonnelle, inquiète, rompant avec la subjectivité coupante, quadrillée et séparée. Le combat entre les deux *Je* – entrevu dans l'histoire de la perspective, à propos du *Tandis que j'agonise* de Faulkner, entre un sujet qui met le monde à distance et un autre diffracté dans le multi-perspectivisme égoïste de la famille Bundren – se jouait ici sur un autre terrain : d'un côté, le *Je* assuré qui se propose de décrire le monde certain avec clarté et discernement – Descartes –, de l'autre, le *Je* épanché, vacillant de Soares/Pessoa qui s'ouvre à l'entrelacs du jour et de la nuit, de la naissance et de la mort, de la veille et du rêve, de l'existence et de l'inexistence ; pour ce *Je* flottant, la pensée cesse d'être le mouvement d'un esprit qui, se séparant du monde, lui ferait face afin de s'en rendre maître et possesseur ; à l'inverse, il reconnaît y être immergé et, renonçant à toute hauteur – Soares est un employé de bureau, un homme sans qualités à sa façon –, parvient en certains instants d'illumination à se fondre à lui. C'est ce *Je* océanique de Pessoa qui se tenait sur la brèche entre un vertige de déliaison – la douleur de la séparation – et un vertige de liaison – la communion. Et cette ambivalence du sujet vertigineux constituait l'énigme qui m'appelait. Comment cet état – le vertige – peut-il relever dans le même temps d'une logique de la séparation et de la communion ?

« J'ai la dimension de ce que je vois » ! Chaque fois que je médite cette phrase, avec l'attention de tous mes nerfs, elle me semble, toujours davantage, destinée à rebâtir astralement l'univers<sup>47</sup>.

Et par ailleurs :

Entre la vie et moi, une vitre mince. J'ai beau voir et comprendre la vie très clairement, je ne peux la toucher<sup>48</sup>.

À la différence de la ligne claire qui sépare le sujet de l'objet chez Descartes, quelle est cette « vitre mince » qui coupe Soares/Pessoa du reste de la vie tout en lui offrant en de nombreux instants de contemplation, à partir de son annulation, de sa disparition en tant que sujet, cette dimension de « l'univers » ? Quelle est cette plasticité, ce *Je* à dimension variable, à la fois retranché et épanché, mélancolique et lumineux, séparé et inséparable, et en quoi cette volatilité de la frontière entre soi et le monde éclaire-t-elle nos vertiges ? N'est-ce pas sur cette ligne de crête entre la coupure – l'expérience accélérée de la modernité, d'une vie à distance, médiée, vécue au loin et en hauteur dans les encodages techniques et sémiotiques – et l'espoir d'une reliaison – l'horizon écologique introuvable d'une vie humaine réconciliée avec le tout du vivant – que cherchent à se redessiner les formes de nos habitations pour le siècle en cours ?

### *Enfance du sujet vertigineux*

J'ai pu dire combien ma quête pour saisir le monde vertigineux trouve sa motivation dans l'expérience personnelle d'une chute, d'une déliaison, après la mort des miens, après le départ pour l'autre pays et une tentative dont j'ignorais l'effet pour effacer mon histoire, mes souvenirs d'enfance et les liens qui s'étaient tissés au fil des années avec mes divers foyers : le foyer du paysage – les forêts du village où j'ai grandi –, le foyer de la demeure –

---

<sup>47</sup> Fernando Pessoa/Bernardo Soares, *Le Livre de l'intranquillité*, trad. fr. Françoise Laye, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1999, fragment daté du 24 mars 1930, 3<sup>e</sup> éd. révisée, 2011, fragment n° 46, p. 80. Soares commente dans ce fragment des vers d'Alberto Caeiro, autre hétéronyme de Pessoa.

<sup>48</sup> *Ibid.*, n° 80, p. 115.

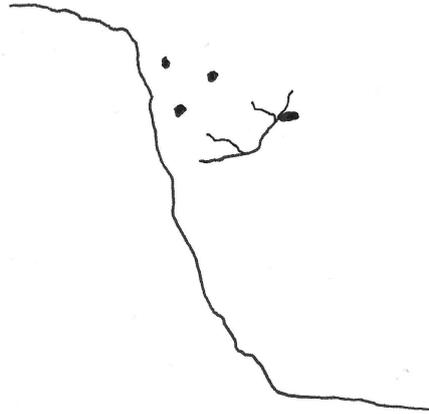
ma maison, les formes de ma chambre, la vue que j'avais de ma fenêtre sur les pommiers du presbytère –, le foyer de la famille – le nom et la voix des miens, l'histoire de leur mort, la façon dont ils se sont liés en disparaissant –, le foyer de la langue – mon effort pour ne plus entendre parler de/parler d'eux – et, à la fin, le pays – celui que je pensais quitter et qui pourtant ne cesse de me poursuivre dans l'attachement à la langue que je ne parviens pas à abandonner, mais que je tente de déborder en vivant dans un espace en traduction où j'imagine pouvoir achever ce que le français a déposé en moi d'assurance et de pouvoir. Ces multiples déliaisons, j'en retrouvai des échos dans la vie du jeune Pessoa, alors que je cherchais à comprendre les différentes phases d'élaboration de son sujet vertigineux.

Ce fut donc à la lumière de ce que j'avais entrevu de ma propre expérience de la coupure – de la mort, de l'exil – que je me mis à entendre les accidents de sa vie. À y regarder de très loin, voici un homme qui est né et mort dans la même ville. En 1888, à Lisbonne. En 1935, à Lisbonne. C'est à partir de cette stabilité de la demeure, de l'attache – « Ma patrie, c'est la langue portugaise », « Ô ma Lisbonne, mon foyer ! »<sup>49</sup> – que je me mis à creuser dans son portrait comme dans ma propre image. J'ai pu dire qu'il faut, pour entendre le vertige qui est dans l'angle mort du pouvoir, de la maîtrise, considérer les liens qui se consolident ou s'effondrent. Et voilà que le père meurt quand Pessoa a cinq ans. Nous sommes le 13 juillet 1893. Quelques mois plus tard, le 2 janvier 1894, son frère Jorge décède ; celui qui deviendra l'écrivain de la dissolution, de la multiplication, crée un double : « Le chevalier de pas ». En consignait ces informations, je notais combien j'ai pu, personnellement, voir ce qu'il advient du *Je* quand le frère meurt, quand la polarité qu'il impose – la prise, l'appui, le contre-appui qu'il offre – se dérobe. Le sujet Pessoa en est là : il a cinq ans et il est déjà porteur de deux âmes dont il doit oublier la trace ou vivre avec le souvenir. Et voilà qu'à peine deux ans plus tard, en 1896, la mère remariée à un consul se décide à partir le rejoindre ; c'est l'exil. Le sujet en devenir – Pessoa –, qui doit se constituer, malgré les morts, un système d'attaches, dit adieu à la ville où sont décédés les siens. Il a huit ans et suit sa mère ; il change de langue, ce sera désormais l'anglais, à Durban, en Afrique du Sud. La langue du père, de la ville où le père et le frère l'ont quitté, s'éloigne. Je me figurai ces années de disparition et de deuil en réalisant un dessin : celui

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, n° 259, p. 289 et n° 74, p. 109.

d'une vie dont les attaches, à l'instant où elles cherchent à se fixer en cristallisant – attaches d'où naît possiblement une force de projection, un *Je* –, sont défaites ; à l'image de ces prises vissées sur les murs d'escalade qui, au fil d'une ascension, se décrocheraient de la paroi.



Le sujet est alors en suspens, entre les morts et les vivants, entre une langue spectrale qui le hante – le portugais – et une langue nouvelle en laquelle il doit apprendre à vivre – l'anglais. L'habitation sémiotique se fend, se dédouble, les signes flottent plus intensément au-dessus des choses et du monde. Le sujet vertigineux entre au lycée du cap de Bonne-Espérance en 1901, année où la sœur – demi-sœur, mais quel sens a cette précision dans la constellation des prises que le jeune homme perd ? – meurt. Ce sont désormais trois fantômes, trois vies disparues qui tissent le présent de leur absence. Le sujet en devenir – Pessoa – crée un autre double sous le nom d'Alexander Search. Et je notai, en m'attachant à cette invention – qu'est-ce qui parle en nous quand nous inventons ? –, que ce nom, Alexander Search, me renvoyait au prénom Alexis dont je m'étais séparé. Comme Pessoa, je me suis donné un double. J'ai pris le prénom d'un fantôme, un ancêtre suicidé le 30 novembre 1939, une date que je ne mentionne que parce qu'elle produit un écho avec celle de la mort de Pessoa, le 30 novembre 1935 ; et, à travers ce dédoublement du nom, j'ai pu comprendre combien nous nous fendons ; la modification du nom donné *reprogramme* l'enveloppe sonore, sémiotique, à l'intérieur de laquelle nous avons grandi – en nous ouvrant à l'intrusion de sujets autres ; se renommer, c'est, je l'ai perçu pour moi-même, ouvrir une brèche par laquelle le sujet devient perméable à l'impersonnel qui nous

traverse. Je notai : *Je suis celui qui cherche* – « *search* » – *Alexis après la rupture d’avec le nom, celui qui voudrait retrouver l’attache des voix reliées à lui.*

Dans mon effort pour saisir la vie flottante – celle qui naît notamment de la multiplication du nom – j’ai noté ce que le prénom Alexis charrie comme sens latent : *a-lexikon* – « privé de lexique » –, celui qui n’a pas de langue, pas de mots. Le nom choisi par le jeune Pessoa pour écrire en langue anglaise – Alexander Search – résonnait particulièrement : Alexander : *Andros* – l’homme – qui cherche – *search* – son lexique – *lexikon*. Bien sûr, ces parallèles – Alexis/Alexander, le 30 novembre 1939, suicide de Camille, mon ancêtre, et le 30 novembre 1935, mort de Fernando Pessoa, ne relèvent d’aucune logique réelle ; il s’agit de simples échos ; mais ces échos me permettaient d’entendre ce qui s’épanouit quand le sujet au lieu de s’affermir se met à habiter dans l’entre-des-noms, dans l’entre-des-langues, à l’endroit où ça hante. Ces échos, l’attention que j’y portais, c’était ma façon de pratiquer l’écoute flottante en me rendant disponible aux perméabilités ; comment une vibration dans un livre, une voix, une écriture et les traces de quelques failles nous font signe ? J’avançais ainsi dans mon exploration de la vie de Pessoa en me mettant à l’écoute de ce que j’avais pu tirer de mon expérience du deuil et du changement de nom.

### *Alexander Search*

À partir de 1901, avec l’installation en Afrique du Sud, il y a plusieurs langues dans la vie de Pessoa ; j’ai pu mesurer combien les conflits de langue sont des tensions de loyauté ; ce qui s’y noue, ce qui voudrait s’en affranchir. Les configurations de langue œuvrent à nous découper. Elles creusent en nous des galeries insoupçonnées où l’on entend, ici les mots du père, là les mots de la mère ; et chaque règne de langue charrie ses mémoires et une forme de l’habitation. Pessoa, lui, dut se former, s’inventer en anglais ; ce fut la langue de la composition, de l’imitation des maîtres ; celle en laquelle il *deviendrait* écrivain. Il y eut aussi les langues de sa mère, la polyglossie dont l’enfant dut accepter de s’éloigner ; et la langue des fantômes, qui résista jusqu’à ce que « l’homme qui cherche » – Alexander Search – ramène Pessoa en son foyer linguistique. À la différence d’autres écrivains qui réussirent le passage – Nabokov, Beckett –, le sujet vertigineux Pessoa retomba en sa langue ; ce sera en 1905, année du retour à Lisbonne, puis au fil d’une vie écartelée entre

divers noms, divers styles possibles, ce point de convergence du *Livre de l'intranquillité*, la malle comme dernière demeure – une tombe – où tout se réunit. Pensant aux retrouvailles de Pessoa avec sa langue – je crois que l'on peut dire qu'elles n'eurent entièrement lieu qu'après sa mort, dans la révélation du livre prêté à Bernardo Soares – je saisis mieux ce que j'ai pu ressentir en Allemagne quand j'y perdis pied au début de ma chute ; cet appel à une stabilité retrouvée, pour ne pas totalement me perdre, quand après le départ, le changement de langue, je cherchai à retrouver un foyer dans *ma langue natale*, en français. Je notai : n'y aurait-il pas un corpus à proposer, complémentaire de celui de George Steiner – l'homme des exils, des écrivains qui ont réussi leur métamorphose en changeant de pays linguistique, Nabokov, je disais, Beckett... –, un corpus complémentaire qui rassemblerait les perdants du passage, celles et ceux qui *auraient voulu*, qui *auraient pu* changer de langue – Pessoa, Sebald, parmi eux –, mais qui, échouant à faire leur nid ailleurs, retombèrent, se raccrochèrent à leur langue ? Ce fut pour donner forme à cet échec, cette retombée – quand trop de hantises, de destructions menacent et empêchent le passage du sujet en une autre langue –, que je fis mon deuxième dessin : le portrait d'un homme fêlé et de ce qui se glisse dans ses fêlures...



Mais tandis que je plongeais plus avant dans la biographie du sujet vertigineux Soares/Pessoa, tandis que je m'apprêtais à repartir de ce jour glorieux du 8 mars 1914, où,

de son propre aveu, il fut saisi d'une épiphanie hétéronymique – ce jour où il créa Alberto Caeiro, Ricardo Reis et Alvaro de Campos, trois des soixante-douze noms recensés que Pessoa revêtirait pour écrire –, tandis que je voulais comprendre comment, dans l'ombre de cette éclosion, *Le Livre de l'intranquillité* parvenait à entrelacer la douleur de la séparation – la « vitre mince » – et l'extase de la communion – « l'univers » –, je ressentis le besoin d'interrompre mon étude. Car je concevais que je devais, avant de resserrer la vue sur ce seul livre, en comprendre le cadre. Comme dans la toile dite des *Ambassadeurs* aperçue dans l'étude sur *Tandis que j'agonise* où l'anamorphose défigure depuis le bas du tableau l'ensemble de l'image, je souhaitais me figurer le cadre général que le *Je* de Soares/Pessoa venait troubler. Ou, autrement posé : comment ce sujet oscillant entre rétraction – la plus grande séparation – et expansion – la plus grande liaison – pouvait être replacé dans un mouvement plus vaste de tremblement de la frontière qui au temps de Descartes avait tranché entre sujet et objet ?

### *Trouble à la frontière*

Je notai, pour me figurer ce cadre, ce contexte d'apparition de Soares/Pessoa que, du côté de l'*objet*, il y avait ce qui relevait de la physique, laquelle, sous l'œil du microscope et de la physique atomique, faisait apparaître une matière vibratoire et à ce point pleine de vide que le plein y devenait l'exception. Entre 1905 et 1915, les lois de la relativité d'Einstein étant formulées, l'*objet* – ici, la matière – se mit à vaciller sur son socle. Cela valait pour les données physiques, mais aussi pour les affaires politiques. Et notamment, ce 8 mars 1914, date de l'épiphanie de Pessoa – de la création des hétéronymes Caeiro, Reis, de Campos. Les femmes, qui relevaient jusqu'alors d'un quasi « droit des choses », manifestent. Alors que Pessoa note les noms et les premiers poèmes de ses principaux hétéronymes, alors que les armées du vieux monde européen se préparent à une bataille sans fin pour défendre leur droit à dessiner les cartes et à exploiter la terre, ce 8 mars, des cortèges de femmes exigent le droit de vote – un statut plein de sujet – et cherchent à stopper l'escalade guerrière ; des femmes, c'est-à-dire, dans le cadre juridique d'alors, des demi-*Je* engagées dans une lutte qui ne cessera de s'étendre. Ainsi, en ce jour où Pessoa se diffracte, se multiplie, un certain encodage – l'emprise juridique d'un certain *Je* européen, masculin, blanc – s'apprête à voler en éclats.

Sur un temps long – après plusieurs siècles, plusieurs guerres, plusieurs massacres et déportations –, le cadre juridique du « perspectographe » de Dürer avait évolué. Il y avait eu un glissement d’anciens objets – voir ici le statut des esclaves – ou demi-sujets – voir ici le statut des femmes, des Indiens, des Juifs – vers le statut plein de *sujet de droit*. Le cadre où surgissait le *Je* flottant, diffracté de Pessoa était en pleine métamorphose. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, un mouvement se renforçait, qui minait ce qui pouvait encore se présenter comme une ligne claire entre *Je* et *ça*. Et cette transformation de l’ontologie inégalitaire – *Qui peut dire « je » ?* – passerait par les luttes pour les droits, pour établir un nouvel ordre juridique, plus égal, plus diffracté. Autour de ce 8 mars, les cortèges tendaient à se ranger sous la bannière d’un mot, « prolétaire », mais dans l’avenir ils se fragmenteraient. Il y aurait, allant vers un chœur toujours plus quantique, conflictuel, des sujets féminins, juifs, colonisés, noirs, subalternes ; tout cela aurait lieu après la mort de Pessoa, lors du second XX<sup>e</sup> siècle : une transformation de la ligne claire pour établir une ontologie, un encodage plus juste ; un déplacement – des objets vers les sujets – allant vers le manquant, le plus invisible, souffrant le plus, dénié de droit ; un conflit toujours en cours où s’invitent, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, les sujets de la nature – animaux, mais aussi lacs, rivières, forêts, océans... Mais était-ce en ce sens que la phrase « j’ai la dimension de ce que je vois » d’Alberto Caero pouvait être entendue ? Le *Je* de Soares, par son immersion dans – et non sa coupure avec – le monde, annonçait-il un *Je* à venir, relié, au cœur de la partition, de la diffraction moderne ? Ou bien, à son image – une image éclatée, fragmentée –, sommes-nous condamnés à être des sujets en morceaux, des *Je* en compétition dans un nombre toujours plus grand de conflits ?

### *Fragmentation de Pessoa*

Suivant le fil de cette fragmentation, je notai que le sujet Pessoa s’offrait, dans son œuvre, à de nombreuses combustions : on y assistait, en quelque sorte, à une fission de l’atome de *Je*, conduisant à une énergie créatrice – le récit de ce jour glorieux du 8 mars 1914 – et s’achevant par l’horizon entropique du *Livre*, là où le narrateur finit par s’annuler et se dissoudre dans le temps. Le sujet vertigineux de Soares, parfois retranché et parfois épanché, surgissait à l’heure d’une complexification du lieu de l’énonciation. Alors que,

d'un côté, la matière se mettait à trembler, et de l'autre, l'accès au *Je*, à la capacité pleine de dire, devenait le terrain d'un constant combat, un champ de forces et de conflits. En somme, la vie de Pessoa se donnait, à travers Soares, comme un laboratoire. Il faisait l'expérience, dans le *Livre*, de ce que la psychanalyse commençait à étudier ; autant dire, la fin du *Je* certain, ce sujet cartésien, capable d'énoncer clairement et distinctement, mais producteur de violence, d'exclusion et de relégations. C'était donc dans ce cadre, à la lumière de ces déplacements – de l'objet, du sujet, de leurs tremblements respectifs –, que l'*intranquillité* me paraissait pouvoir être entendue ; un vaste laboratoire de la subjectivité en feu avec Soares/Pessoa pour laborantin.

### *Vers l'impersonnel*

Mais ce que j'avais entre les mains, ces centaines de fragments du *Livre*, résistait. Soares était-il vraiment un sujet ou était-il une archive ? Est-ce qu'il absorbait le monde, la rue, les couleurs, ou est-ce qu'il était absorbé ? Tandis que je le relisais dans l'édition de 1998, j'annotais les préfaces de Robert Bréchon, d'Eduardo Lourenço, de Françoise Laye et de Richard Zenith. J'y trouvais un grand nombre d'occurrences du mot « vertige ». Et je circulais entre les fragments, ne cessant de garder à l'esprit cette ligne mouvante – entre sujet et objet. Et bientôt je dus accepter le fait que ce *Je* du *Livre* relevait d'un lieu autre de l'énonciation. C'était une espèce de tiers lieu d'énonciation – des « limbes<sup>50</sup> » –, ni objet ni sujet, que j'étais tenté de rapprocher du point de vue de la morte Addie Bundren rencontrée dans *Tandis que j'agonise* de Faulkner. Le *Je* de Soares tendait lui aussi vers l'impersonnel ; c'était la parole d'un mort qui se lie aux choses, celle d'un sujet qui disparaît pour devenir l'univers, sans cesser d'être rappelé à sa séparation ; c'était le *Je* d'une plus grande perméabilité, qui se défaisait et se laissait traverser par les voix multiples des choses ; un lieu annulé, qui était potentiellement de tous les genres, de tous les temps. À l'inverse des diverses affirmations subjectives du monde perspectiviste – *Je* suis celle qui a le droit de / celui qui se hisse à la hauteur de / celle qui acquiert le pouvoir de / pour contredire le sujet de rente / qui s'est rendu maître et possesseur en

---

<sup>50</sup> Ainsi commençait la préface d'Eduardo Lourenço : « À une époque ancienne déjà, quelqu'un, intime de l'ombre, a inventé cet espace entre vie et mort qu'on nomme "les limbes". » In Fernando Pessoa/Bernardo Soares, *Le Livre de l'intranquillité*, *op. cit.*, p. 11.

écrivait la loi / en monopolisant les droits –, à l'inverse de ce mode affirmatoire qui, sur la scène politique, allait toujours vers le pouvoir en créant une découpe supplémentaire au nom d'un espace public plus égal et donc plus fragmenté, le sujet vertigineux de Soares présentait l'intérêt de procéder par retranchement ; il s'offrait à rebours, par l'abandon, par la déprise, pour infonder les affirmations – à commencer par la première, celle du sujet certain.

Pessoa, l'éternel bon élève du lycée du cap de Bonne-Espérance qui aurait pu, aurait dû devenir un *homme sûr*. Et peut-être le serait-il devenu s'il avait été accepté dans les écoles de l'élite anglaise, s'il avait eu le droit d'aller poursuivre ses études en Angleterre ? Chez Soares, par Soares, l'*homme certain* est donc méticuleusement dissous et le sujet vertigineux apparaît à sa place. Il se manifeste par sa nullité biographique. Et je pensais ici aux maigres détails de l'existence de Bernardo Soares égrenés au fil des fragments ; comment sa non-vie y tient lieu de vie, son non-métier se donne comme métier, sa présence comme absence, et son œuvre, à la fin, comme non-œuvre. Tel est le lieu dont je parvenais, grâce à lui, à mieux cerner les contours. Son sujet – *queer*, diraient les Américains – tend à défaire toutes les logiques de l'affirmation. Oscillant entre le réel et la fiction, entre la mort et la vie, entre le rêve et la veille, il se présente comme un tiers lieu qui a pu être qualifié, pathologiquement, de *cénesthésique*. Cénesthésie : le sentiment vague que nous avons de notre être. De κοινός (*koimos*) commun, et αἴσθησις (*aisthesis*) sensation. C'était là, dans ce lieu commun de la sensation – devenant un lieu de savoir sans pouvoir –, que se dessinait la ligne de crête du *Je* vertigineux : celui qui devient à lui seul une place évidée, où tout ce qui s'avance pour se bâtir, pour s'affirmer, est aussitôt démis ; à cet endroit où ce qui s'écrit ne cesse de donner forme à l'informe où s'abolit la ligne entre *Je* et le monde.

#### *De la destruction du sujet*

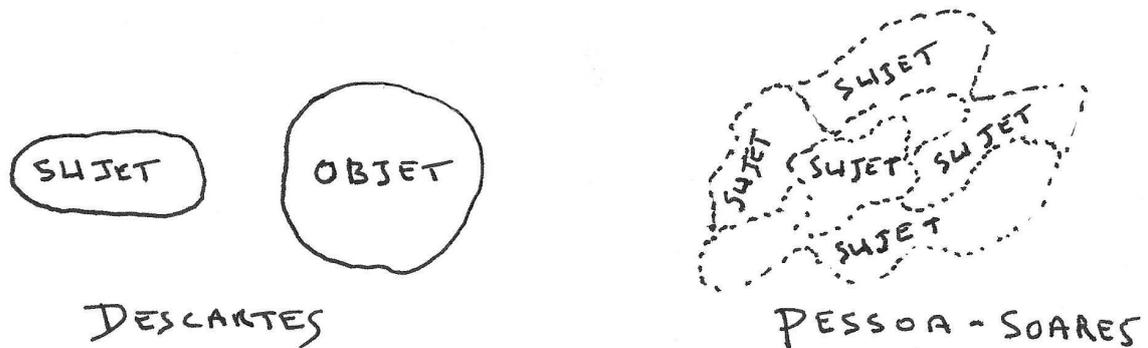
Je dois dire ici que j'ai entrevu, au plus noir de ma chute, ce lieu de savoir sans pouvoir où ce qui est à apprendre naît précisément de la déprise, de la destruction du sujet, quand, par une très grande perméabilité à la mort, aux fantômes, mais aussi à la vie, aux flux qui nous traversent, nous ressentons les liaisons avec l'univers, les cieus étoilés, l'eau d'une rivière,

mais aussi la scène embrumée d'une ville ; ici, la destruction du sujet, l'abolition de ses masques – Pessoa/Persona – ouvrent aux liens profonds avec l'entour. Et si, au cours des cinq premières études, j'ai surtout insisté sur les destructions et les évanouissements – de la présence judéo-maure à Tolède (*Don Quichotte*), du « pays réel » par les encodages idéologiques, cartographiques (« De la rigueur de la science »), des édifices culturels européens (*Danube*), de la case primordiale sur les flancs du volcan (*Philosophie de la Relation*), de la mère Bundren et des diffractons qui s'ensuivent (*Tandis que j'agonise*) –, je voyais poindre ici l'autre versant du vertige. L'œuvre de Soares/Pessoa se tenait à cet endroit où quelque chose, au plus noir de la destruction, s'ouvre à un savoir extatique – de extase, ἐκ, « en dehors », et ἵστημι, « se tenir ». C'était ce lieu que j'avais aperçu en écoutant la voix de la mère Bundren dans le trou du langage ; c'était lui encore que j'avais vu dans l'étude sur Magris au degré zéro de l'emprise, au gradient zéro du fleuve. Avec le *Livre*, je disposais d'une œuvre où l'oscillation entre l'obscur et le lumineux révélait les deux extrêmes du sentiment vertigineux : quand le sujet aboli voit, depuis son abolition, des liaisons qui, autrement, ne lui seraient pas apparues.

Et je notai alors, tel un ajout à la loi que je cherchais à établir :

*Il n'y a pas plusieurs formes de vertige : un vertige de la fiction, un vertige des langues et de la traduction, un vertige du double et de la hantise, des origines et des généalogies défaites, un vertige du monde tremblé et de l'effondrement des codes. Il n'y a qu'une seule et même oscillation autour de ce que nous découvrons sans cesse avec plus d'acuité ; que le sujet est un leurre qui croit à sa position de hauteur, tandis qu'il apprend, avec toujours plus de preuves, que ce dont il est fait, qui le fonde par cristallisation – une cristallisation à la merci des tremblements de l'Histoire, de la technique, des bouleversements sémiotiques –, est pris dans un flux dont il ne saurait s'extraire ; c'est ce que nous apprenons, dans l'anthropocène, en voyant que notre souffle est lié à l'atmosphère, aux forêts, aux réservoirs de CO<sub>2</sub> que sont les glaces et les océans. C'est ce que nous observons en voyant que l'eau dont nous sommes faits a la même composition chimique que la soupe originelle ; et c'est à cet endroit-là, époustouflant, de l'emmêlement que réside le vertige ; quand tout apparaît comme infiniment relié, selon des réseaux de relations si fragiles que nous ne pouvons pas encore les apercevoir par l'observation méthodique ; si bien que seules les failles dans les sujets voyants – qui laissent parler ce qui traverse – peuvent nous les donner à sentir ; pour l'heure, encore, à sentir, jusqu'à ce que la preuve nous en soit donnée. Le vertige, en ce sens, c'est ce que nous éprouvons à partir de*

*la mort du sujet, qui nous donne à voir l’emmêlement de l’humain et du non-humain, quand nous sommes, autrement dit, retirés du tableau, quand celui qui dit « je » s’anéantit et, par-delà toute politique, se met à sentir combien il n’est rien d’autre qu’une infime partie de l’impersonnel et énigmatique mouvement qui va, et dont nous cherchons malgré tout à déchiffrer le sens.*



*Six troubles*

À la faveur de ma relecture du *Livre de l'intranquillité*, j'ai dénombré six troubles que j'entends ici non pas dans un sens pathologique, mais avec mon oreille anglaise, au sens de *trouble*. Au sommet, en 1, je consignai : *le trouble sur le nom*. Le plus évident pour Pessoa/Soares. Il rejoignait les couples déjà observés : Cervantes/Benengeli, Borges/Miranda. Il soulevait aussi une question : qui est l'auteur de cette chronique des jours, de ce *Livre de l'intranquillité* ? Pessoa ? Soares ? Et que m'arrive-t-il si je crois à Soares, à sa réalité, à l'empreinte que sa fiction laisse dans le temps ? Et si j'accueille le terme employé par Pessoa pour qualifier Soares, disant de lui qu'il fut un « semi-hétéronyme », quelle espèce de voile couvre le sujet ? En 2, dans ma liste, je mis *le trouble sur le réel*, qui, dans le *Livre*, se présente comme une inversion de Descartes : un doute sans fin, dont rien chez Soares/Pessoa ne parvient à nous relever, pas même le doute, qui peut être ici au carré, au cube... Rien ne peut plus trancher entre ce qui est et ce qui n'est pas. La logique des oppositions, dont nous usons pour organiser un « réel », est soumise aux vacillements d'un sujet qui la ruine, en laissant apparaître un autre savoir, où tout ce qui est peut aussi bien ne pas être ; les rues de Lisbonne, les passants dans ces rues, le chef du cabinet comptable de la rue Doudores...

Plus je contemple le spectacle du monde, le flux et le reflux changeants des choses, et plus profondément je me pénètre de la fiction congénitale de tout [...] <sup>51</sup>.

C'est une équation de décroissance qui se déploie dans *Le Livre de l'intranquillité* : ne croire ni en l'existence ni en l'inexistence ; une équation à quoi je m'obstinais, dans ma chute, à opposer ce qui m'était apparu comme le critère de dernière instance : la mort. Il y a bien un Pessoa mort et un Pessoa vivant entre lesquels la date du 30 novembre 1935 est venue trancher. Et s'il est aisé de réfuter une telle perception – « la fiction congénitale de tout » – à partir du critère que tout n'est pas fiction *puisque'il y a la mort*, qu'est-ce qui me rendait cette perception d'un trouble sur le réel si juste ? Est-ce que nous sommes à ce point tissés d'histoires que, sans elles, plus rien ne *tient* ? Est-ce que nos habitations fictionnelles, à l'époque de Pessoa déjà si enveloppantes, recouvrent tant la vie qu'elle ne peut plus être séparée de sa narration ? Ou y a-t-il autre chose qui jaillit quand le sujet s'efface ? C'est de cet effacement que je faisais l'expérience par la méditation, pour modifier mes prises, pour ne plus subir la chute en moi. En passant par Soares – celui qui n'a pas d'existence, qui n'a pas connu ses parents, qui mène une vie spectrale entre son bureau et son foyer de papier –, Pessoa s'annule, tel un méditant. Bernardo Soares est le médiateur de cette annulation, comme la méditation l'est pour celui qui quitte son *Je* ; Soares est un filtre derrière lequel se découvrent la vie impersonnelle, les étoiles, les cieux et une plus vaste appartenance, une plus complète attache : une prise vertigineuse. Et c'est pour plonger plus avant dans cette vie – pour voir ce qui apparaît quand *Je* disparaît – que je consignai en 3 et en 4 *le trouble sur le lieu et le trouble sur le temps*.

Le temps ! Le passé ! Soudain quelque part – un chant, un parfum senti par hasard – soulève en mon âme le bâillon qui étouffait mes souvenirs... Tout ce que j'ai été et ne serai jamais plus ! Tout ce que j'ai eu, et n'aurai plus jamais ! Et les morts ! Ces morts qui m'ont aimé tout enfant ! Quand je les évoque, toute mon âme se glace et je me sens banni des cœurs humains, seul dans la nuit de

---

<sup>51</sup> Fernando Pessoa/Bernardo Soares, *Le Livre de l'intranquillité*, *op. cit.*, fragment n° 132, p. 165.

moi-même, et pleurant, tel un mendiant, le silence clos de toutes les portes<sup>52</sup>.

Dans la vie impersonnelle, apparaît ce qui s'exprime dans ces lignes : une coprésence d'un passé retrouvé et d'un savoir de l'irrécupérable de ce passé. Ce qui, par l'exploration des plis et replis de la mémoire, notamment chez Proust dans *À la recherche du temps perdu*, sauve *in extremis* la continuité du *Je* est saisi dans *Le livre de l'intranquillité* comme chiasme. « Soudain quelque part – un chant, un parfum senti par hasard... » Le passé est là, présent ; mais cette présence, au lieu de revenir sous forme de récit, de narration, n'est là que comme rappel de l'absence : « Tout ce que j'ai été et ne serai jamais plus. » Ce que je retrouvais dans cette étude, que j'avais senti lors de ce que j'appellerai par commodité mes séances de méditation – lorsque j'avais entraperçu ce point d'une annulation du sujet, quand tout s'ouvre à ce qui nous traverse, à ce qui, en nous, est l'univers –, ne faisait pas le récit d'une retrouvaille, mais saisissait la simultanéité de ce qui nous est rendu du passé *et* de ce dont nous sommes séparés. Et ce que je percevais de cette simultanéité me semble être le cœur du *Livre* : la vie entre les temps, entre les lieux, d'un sujet qui s'absente. On peut, dans cet état d'annulation du *Je*, éprouver que nous sommes à la fois de tous les lieux, de tous les temps, que les possibles du passé et de l'avenir sont encore là, à notre portée ; et ce qui dans les fragments est désigné comme « rêve », disait pour moi cette extension de la vie vague, flottante, au-delà et en deçà du sujet : un *Je* immergé dans le vaste du temps et de l'espace.

### *Le trouble sur la langue*

C'est alors que, poursuivant ma liste, je consignai en 5 *le trouble sur la langue*. Et je pensai de nouveau à cette sensation aperçue chez Faulkner d'un sujet qui s'écarte, se divise entre les mots, en apercevant ces trouées où la langue s'effondre. C'était le lieu que j'avais décrit pour Addie Bundren. Mais ce qui était pour la morte une sortie par le bas, dans *Tandis que j'agonise*, était, dans *Le Livre de l'intranquillité*, un jaillissement vers le haut ; ce qui se traduisait, dans le monologue de la mère des Bundren, par un effondrement, s'élançant,

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, n° 197, p. 227.

chez Soares/Pessoa, du plus étroit de la rue Doudores vers l'infini. Les fragments sont pleins de ces jaillissements qui empêchent que la lecture bascule du côté de la mélancolie. *Le trouble sur la langue* tient au changement brutal dans les dimensions du *Je*. Partant de la vie routinière, le *Je* de Soares/Pessoa invite à déborder ce qui la détermine. C'est dans ces éclairs que je voyais combien il devenait – dans un sens sur lequel je reviendrai – un *Je* océanique. Il n'y a pas trace dans *Le Livre de l'intranquillité* des autres troubles sur la langue auxquels Pessoa, pourtant, fut sujet ; ces espèces de vacillements qui vous prennent quand une grammaire autre vient bouleverser vos prises ; ces troubles qui vous emportent quand, par quelques accidents de l'Histoire, un système linguistique nouveau vous déstabilise. *Le trouble sur la langue*, je l'ai évoqué dans l'étude sur le chapitre IX du *Quichotte* ; c'est celui qui peut naître des langues qui s'absentent, qui s'effacent. Et sans doute y eut-il, dans l'existence de Pessoa, de ces conflits-là, entre l'anglais de ses études et le portugais. Mais ce fut dans la langue portugaise que les fantômes du passé, chez lui, prirent corps ; et ce fut en cette langue que le vacillement trouva à se dire. Le *Je* vacillant de Soares s'arrima au portugais comme à un bastingage, pour ne pas complètement chuter. C'est depuis cette base retrouvée qu'il parvint à énoncer le vague de sa frontière, à s'élaner vers l'infini.

### *Le trouble sur le genre*

Restait sur ma liste le 6, *le trouble sur le genre*. Je ne pouvais pas, vu la coïncidence autour de la date du 8 mars 1914, jour de manifestation des suffragettes et d'éclosion des noms de Caeiro, Reis et de Campos, l'oublier. Pessoa, déjà diffracté en Alexander Search et Bernardo Soares, avait créé, en ce « jour triomphal<sup>53</sup> », trois hétéronymes – alors que, sur un plan collectif, les femmes européennes descendaient dans les rues pour engager à leur manière une diffraction du sujet commun. Le 8 mars, si proche de ce mois de juillet où des soldats – des *pouvoirs certains*, des États, des nations, fruit de la domination perspectiviste des hommes – se jetteraient dans la guerre. Me trouvant donc à la croisée de cet événement intime – l'explosion du sujet Pessoa – et de cette lutte politique pour un parlement plus vaste de sujets, je me mis en tête de retrouver des traces des

---

<sup>53</sup> Fernando Pessoa, lettre à Adolfo Casais Monteiro, 13 janvier 1935.

manifestations. La première image qui m'apparut était une affiche rédigée en langue allemande : *Frauen-Tag, 8. März 1914*.



Comment Pessoa, au-delà de la diffraction de sa subjectivité en noms d’auteurs masculins, se liait-il à un lieu d’énonciation féminin ? Était-ce seulement en fragmentant le *Je* plein de certitude du sujet européen ? Parmi les soixante-douze noms recensés dans son œuvre<sup>54</sup>, il n’y en a qu’un seul – Maria José – qui soit clairement focalisé comme féminin. Il l’utilise pour signer une lettre d’amour ; celle qu’une jeune bossue tuberculeuse de dix-neuf ans adresse à un serrurier. L’incarnation est précise, mais insuffisante pour que l’on puisse en tirer un enseignement sur *le trouble du genre* chez Pessoa. Mais dans le *Livre* de Soares, y a-t-il une trace de ce flottement-là ? C’est au fragment 123 que je trouvai une ligne claire, isolée, qui me mit sur la voie :

<sup>54</sup> À propos de ce recensement, on peut se référer à l’étude de Teresa Rita Lopes, *Pessoa por conhecer – Roteiro para uma expedição*, Lisbonne, Estampa, 1990.

Je vois la femme que je suis quand je me connais vraiment<sup>55</sup>.

Quelle espèce de sujet s'élançait ici depuis le *Je* anéanti et épanché de Soares ? Est-ce un *Je* féministe, affirmatoire – politique – comme celui des femmes rassemblées le 8 mars 1914 pour s'en prendre à l'organisation masculine de l'Europe et à ses désirs de guerre ? Alors que « Maria José », le seul hétéronyme féminin de Fernando Pessoa, est un *Je* précis – une jeune bossue tuberculeuse de dix-neuf ans –, sans suite, la phrase du fragment 123 est, au contraire, prise dans un flot plus ample. Elle est encadrée par ces lignes : « Je suis curieux de tous les êtres comme je suis avide de tout, et vorace de l'idée de toutes les idées. » Et plus loin : « Je suis fait des ruines de l'inachèvement, et ce qui me définirait le mieux serait un paysage de renoncements »<sup>56</sup>. Et encore :

Fluide, absent, inessentiel, je me perds de moi-même comme si je me noyais dans du rien ; je suis passif, et ce mot, qui parle et s'arrête court, dit tout, contient tout. [...] Je pense le mot « innombrable », et je le prends pour exemple parce qu'il est abstrait et insolite. Mais si je l'entends dans mon être, alors de grandes vagues déferlent pour former un son qui ne s'arrête pas même à la mer sans fin ; voici que les cieux se constellent, et non pas d'étoiles, mais de la musique de toutes les vagues où les sons se constellent, et l'idée d'un infini qui s'écoule s'ouvre pour me révéler, comme un drapeau largement déployé, les étoiles avec les bruits de la mer, et la mer qui reflète toutes les étoiles<sup>57</sup>.

Voici comment apparaît le sujet féminin de Soares/Pessoa : celui qui, à la fin, comme tous ses autres noms, est attiré par le trou noir de la malle, là où l'avenir découvrira *Le Livre de l'intranquillité*. Il tend vers l'absence. Ce n'est pas un sujet pris dans un devenir affirmatoire, mais dans un mouvement pour se retrancher, s'annuler, se perdre. C'est un sujet – « je vois la femme que je suis » – qui en se liant aux choses pourrait être tout

---

<sup>55</sup> Fernando Pessoa/Bernardo Soares, *Le Livre de l'intranquillité*, *op. cit.*, n° 123, p. 156.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 156-157.

aussi bien une femme, un ciel, une vague, « l'idée d'un infini ». Et j'en déduisais que ce *Je* qui clôturait mon inventaire était moins celui d'une suffragette marchant vers le pouvoir, comme les manifestantes du 8 mars ; ce n'était pas non plus un sujet *queer* venu perturber la norme ; il était l'une des combinaisons possibles du *Je* qui, en s'abolissant, devient potentiellement tous les êtres, jusqu'aux étoiles, jusqu'aux cieux, jusqu'à laisser entrer en lui l'univers entier. C'est en ce sens que prenait forme, au-delà du *trouble du genre*, au-delà des conflits et des diffractions des *Je* politiques, au-delà du quantique, le « sujet océanique. »

### *Un sujet océanique*

Pour créer, je me suis détruit ; je me suis extériorisé au-dedans de moi à tel point qu'en moi, je n'existe plus qu'extérieurement. Je suis la scène vide où passent divers acteurs, jouant diverses pièces<sup>58</sup>.

En tombant sur la fin du fragment 299, je fus renforcé dans mon idée d'entendre le sujet vertigineux par le biais de cette expression d'« océanique » qui, vers la fin des années 1920, alors que s'accumulaient les fragments d'un livre dont nul ne pouvait avoir idée – *Le Livre de l'intranquillité* –, frappa l'esprit d'un prestigieux Viennois. Je quittais donc Lisbonne pour rejoindre les postes de France et d'Autriche et la correspondance où apparut cette expression. *Sentiment océanique*. Les termes sont utilisés par Romain Rolland, figure du pacifisme, lu et traduit dans le monde entier, prix Nobel entretenant des liens épistolaires étroits avec les « meilleurs esprits » – l'expression est d'époque –, dans une lettre à Sigmund Freud, qui lui a envoyé son dernier livre dans l'espoir qu'il lui ferait connaître son avis. Ce livre, c'est *L'Avenir d'une illusion*. Dans son courrier, daté du 5 décembre 1927, l'écrivain fait part de ses impressions à Freud, lequel n'a jamais été autant que dans cet ouvrage le docteur d'un dérèglement du *monde certain*. Le Français pour sa part, effaré par les ruines de la Grande Guerre, cherche des sources spirituelles extérieures à l'Europe – en Inde notamment, en interrogeant le poète Tagore. C'est dans ce courrier qu'il évoque ce « sentiment océanique » qui semble marquer, au cœur de l'effondrement moderne de

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, n° 299, p. 324.

l'après-guerre, l'apparition d'un attachement à la totalité après la mort de Dieu : ou, plus justement dit, après son remplacement par diverses formes de croyances – en l'Histoire, le Progrès, l'Idéologie, l'Être, la Science, la Technique... *Attachement à la totalité*. Dans les termes de ces études, je concevais qu'il importait de bien l'entendre : attachement, autrement dit, l'évocation d'une prise – d'une attache – qui, au-delà des prises qui lâchent, qui tombent, qui tomberont – prises sémiotiques, linguistiques, techniques, politiques, cartographiques –, offre, au cœur de la chute, un *vertige du lien, de la liaison au monde*. C'est en ce sens – l'intuition d'un lien à la totalité – que je comprenais que l'expression ait pu émerger dans un échange autour du livre de Freud consacré à la compréhension des religions : entre cette histoire des liens et le *religere* – qui s'entend en deçà du religieux – il y avait *ça*, pour Rolland, la dimension de l'océan.

Votre analyse des religions est juste – écrit Romain Rolland. Mais j'aurais aimé vous voir faire l'analyse du sentiment religieux spontané, ou plus exactement de la *sensation* religieuse, qui est toute différente des religions proprement dites [...] le fait simple et direct de la *sensation* de l'« Éternel » (qui peut très bien n'être pas éternel, mais simplement sans bornes perceptibles, et comme océanique [...]) Je suis moi-même familier avec cette sensation. Tout au long de ma vie, elle ne m'a jamais manqué [...]<sup>59</sup>.

C'est l'autre versant du vertige qui se dessine : celui plein de l'extase – la sortie hors de soi –, de la communion avec l'infini, où pointe la totalité ; une puissante connexion par laquelle le sujet perdu, désolé, se noue au monde, se remplit, dans l'inspiration et l'expiration d'un souffle cosmique, de toutes les données de l'Univers dont il sait être fait. Au lieu de la division, de la séparation, de la diffraction, et de la mort – Addie Bundren, 1930 – alors que ce fil du vertige m'avait porté à observer ce qui coupe, l'effondrement et les chutes – le Quichotte/la chute de Grenade et l'expulsion des Juifs, la carte de l'Empire/la guerre européenne, l'Europe danubienne/la fin du siècle – et ce qui emporte en un vertige

---

<sup>59</sup> Cité in Michel Hulin, *La Mystique sauvage*, Paris, PUF, 2008, chap. 1 « Freud, Romain Rolland et le sentiment océanique », p. 34-35.

*descendant*, voilà que quelque chose s’offrait comme vertige *ascendant* ; comme si, en contrepoint du flux insensé de la parole d’Addie Bundren donnant voix au douloureux des naissances et des morts, des séparations, se formulait dans l’échange entre Rolland et Freud une expérience de plénitude, une pleine prise ; à partir de ce lieu de l’impersonnel et de son emmêlement avec l’univers. Loin des formes religieuses étudiées par Freud dans *L’Avenir d’une illusion*, le sentiment océanique souffrait, je le comprenais en relisant les mots de Rolland, d’être apparu dans une telle correspondance *sur la religion*. Et s’il y avait bien du « religieux » dans l’*océanique*, je concevais qu’il importait de n’entendre que le sens brut déjà souligné : *religere*, relier. Ce qui nous relie, ce qui nous attache au monde, nous autres sujets coupés, verticaux, séparés d’avec le non-humain par l’ensemble de nos encodages.

Dans ce que mentionne Rolland et qui laissa en Freud une empreinte durable que jamais il ne regarda au fond, il y a quelque chose qui marche justement à rebours du dogme de la religion. Le *sentiment océanique*, tel qu’il apparaît dans la correspondance, c’est la persistance d’une intuition de liaisons, au-delà des individus, à laquelle le sujet moderne est sourd, mais que l’anthropocène partout rappelle – la beauté trouble des entrelacs du vivant – et que la science prouve. Ce qui surgit dans cet échange épistolaire des années 1920, ce n’est pas un thème religieux, mais l’intuition du savoir tel qu’il se déploie : le lien entre l’air que nous respirons et la photosynthèse ; le lien entre la nourriture que nous ingérons et la composition chimique de notre corps ; le lien entre les pensées qui nous traversent et les tensions de nos nerfs ; le lien entre les chocs de nos généalogies dans le passé et le présent de nos hantises... La science établit des liens toujours plus étendus.

*La science, pensais-je, va désormais vers l’océanique.*

Voilà ce que je comprenais à moins d’un siècle de distance de l’échange entre Paris et Vienne, entre Rolland et Freud. À partir du vertige, dans son ambivalence même, le sujet annulé pouvait percevoir ce dont la science atteste avec toujours plus de précision : les innombrables connexions entre les mondes humain et non humains. Et, notant ces pensées – où se nouaient cette dimension océanique, l’impersonnel du sujet et les savoirs les plus avancés –, il me vint à l’esprit que c’était peut-être le sens qu’il y a à trouver dans l’émergence d’une intelligence reliée, *une intelligence artificielle*. Ce que peut entendre un sujet

humain seul tend, en fait, à construire une réalité tronquée, sauf à se laisser aller à cette dimension de l'océan. Pour que le savoir expérimental – la science – et la connaissance intuitive – la conscience étendue des liaisons – se rejoignent, pensais-je, est-il nécessaire d'accueillir une certaine forme de cette *intelligence artificielle* ; pour, au lieu de la réalité tronquée, embrasser une quantité plus grande de liens et d'attaches. Mais, en attendant que cette vue étendue puisse s'imposer – si elle s'impose jamais –, je comprenais qu'il fallait s'en tenir à ça : nos savoirs de l'océanique – une émotion éphémère des liens innombrables – et le destin d'un *Je* fragmenté, riche de tous ses possibles éclatements, mais à jamais en crise. Tel se présentait, à mes yeux, cet éclair océanique au plus noir de la séparation :

*Quand le vertige, à la suite de la destruction de nos attaches, se transforme en une perte qui est aussi une émotion de la liaison, un effondrement qui, par la mort où il nous conduit, nous offre un relèvement. Cette prise de plus grande ouverture, cette attache à l'intelligence de l'univers, à ce que sait la matière, ce qui est en nous – l'impersonnel –, ne s'offre pas seulement comme un savoir poétique – Pessoa, Soares – mais comme un savoir réel, un savoir à venir.*

« *Je n'existe plus qu'extérieurement* »

J'en revenais alors à la formulation si troublante du fragment 299 : « Pour créer, je me suis détruit. » Ou encore : « Je me suis extériorisé au-dedans de moi à tel point qu'en moi, je n'existe plus qu'extérieurement. Je suis la scène vide où passent divers acteurs, jouant diverses pièces. » C'étaient les termes exacts de cette ouverture du sujet au cœur du noir retranchement ; *évidé comme un poisson mort*, l'image me venait de Vardaman dans *Tandis que j'agonise* : « Ma mère est un poisson. » Le sujet aboli par la mort, par l'évidement ou la destruction de ses attaches. Telle était l'existence en creux que je menais depuis le début de ma chute, qui évoluait du plus sombre jusqu'à la joie retrouvée – je l'espérais – et qui avait été, sous le nom de Bernardo Soares, portée à la plus haute intensité : un sujet vide, qui s'ouvrait aux mots qui sont des « actions » comme l'écrivait Faulkner pour Addie Bundren ; ce *langage du monde* auquel Soares se liait en citant Caeiro : « J'ai la dimension de ce que je vois. »

Je tenais là quelques indices pour cerner l'énigme de la vie vertigineuse : celle qui naît du plus violent arrachement à soi et qui dit en même temps le plein d'une communion avec le monde, hors de tout langage, hors de tout code. Le sujet – une cristallisation de liens, d'attaches, de prises, allant des appuis premiers aux appuis sémiotiques complexes dans une marche en avant vers de plus grands déséquilibres – était le fruit d'un ensemble de séparations plus ou moins assimilées ; et je voyais depuis ma propre expérience de chute, ces séparations comme des parois sur lesquels *Je* prenait appui, sur lesquels *Je* avait pris l'habitude de se tenir. Le *vertige sombre* de la chute – ce que la psychanalyse, dans une trop grande attention à l'esprit, à la psyché, au langage, au mental, nomme « névrose » ou « dépression » – se liait au *vertige lumineux* de la liaison en Soares/Pessoa : et je pouvais grâce à lui – grâce à eux – élucider le mystère de la sensation paradoxale, énantiosémique. Pour le sujet vertigineux, la liaison et la déliaison convergent en une même perméabilité au monde : d'un côté, on peut comprendre l'extase – ce débordement hors de soi – de l'amour, de l'ivresse, de la drogue ou de la méditation ; d'un autre, on peut saisir la défaite de celle ou celui qui a perdu sa langue, son foyer, celui ou celle qui flotte entre les temps, hanté par des fantômes, des spectres, des peurs qui lui viennent du passé, celle ou celui que des cartes disparues comme des mémoires poursuivent dans le présent. Aux extrêmes du spectre vertigineux, il y a *ça* : une dissolution dans l'infini de la liaison, une fusion joyeuse dans la totalité des présences, ou dans l'infini de la déliaison, une disparition dans la solitude ; comme si le sujet était une pelote qui, en s'attachant à des liens étroits – la famille, la langue, le pays, la terre, la nation, la ville –, pouvait tout perdre et finalement se renouer à un plus vaste ensemble : un ensemble océanique.

*Repartir de là, de la liaison au monde*

« Pour créer, je me suis détruit. » Cette phrase résonnait en moi plus fortement encore que les mots de Glissant sur le « foyer primordial ». Je ne pouvais pas dire, comme Soares, que la destruction relevait chez moi d'un « pour » : *pour créer*. Ça m'était arrivé. Ça avait eu lieu, comme le *Es ist passiert* de Magris ; mais je devais repartir de là, de ce que j'avais entrevu dans cette destruction. Il y avait eu des nuits, des semaines, de très longs mois où je faisais semblant d'exister, tandis que le sujet en moi continuait de sombrer ; et si je pouvais dire :

*j'existe encore*, c'était non pas grâce au *doute* cartésien, mais grâce à la *méthode* que j'avais acquise pour, en méditant, regarder la vie comme un observateur extérieur ; je m'ouvrais en méditant aux fantômes, aux voix du père, de la mère, du frère, aux langues qui s'étaient absentées au fil des ans ; aux haines, aux colères, aux soifs de revanche venues du passé qui ne m'appartenaient pas, mais qui me traversaient ; et en même temps j'observais depuis ce lieu impersonnel les flux de la matière : du sang, de l'eau à travers le corps, des nuages, du vent, des pollens en dehors : c'est ainsi que je comprenais la tournure parfaite de la phrase de Soares/Pessoa : *Je n'existe plus qu'extérieurement*. Pessoa était parvenu à une telle intensité de division, de séparation, en créant ses hétéronymes, en se projetant dans les émotions, les sensations de Soares tout au long des années, qu'il avait trouvé les termes de cet évidence. Pessoa disait *Je* depuis un lieu de l'entre où il sentait ce qui était senti, où il voyait ce qui était vu, où il vivait de ce qui était vécu ; c'était cette vie déportée à la fois au-dehors – vers Soares – et au-dedans – en Soares – qui lui avait permis de s'ouvrir au savoir du vertige.

24 mars 1930

Je relis passivement – et j'en retire comme une inspiration, comme une délivrance – ces phrases toutes simples de Caeiro, parlant tout naturellement des dimensions modestes de son village, et de ce qui en découle. De là, dit-il, et parce que son village est tout petit, on peut voir davantage de l'univers que depuis la ville ; c'est en quoi le village est plus grand que la ville :

« Parce que j'ai la dimension de ce que je vois,  
Et non pas celle de ma taille<sup>60</sup>. »

Des phrases comme celle-là, qui semblent pousser toutes seules, sans être dictées par une volonté quelconque, me lavent de toute la

---

<sup>60</sup> Citation d'un poème d'Alberto Caeiro, hétéronyme de Pessoa, publié en français dans le tome V des œuvres de Pessoa (*Poèmes païens*), Paris, Christian Bourgois éditeur, 1989.

métaphysique que j'ajoute spontanément à la vie. Après les avoir lues, je m'en vais à ma fenêtre, qui donne sur une rue étroite, je regarde le vaste ciel et ses astres nombreux, et je me sens libre, porté par une splendeur ailée dont la vibration frémit dans mon corps tout entier.

« J'ai la dimension de ce que je vois » ! Chaque fois que je médite cette phrase, avec l'attention de tous mes nerfs, elle me semble, toujours davantage, destinée à rebâtir astralement l'univers. « J'ai la dimension de ce que je vois » ! Quelle puissance mentale sans limites, que celle qui va du puits de nos émotions les plus profondes jusqu'aux étoiles les plus lointaines, qui s'y reflètent et, d'une certaine manière, s'y trouvent ainsi à leur tour.

Dès lors, conscient d'avoir appris à voir, je contemple la vaste métaphysique objective des cieux infinis, avec une assurance qui me donne envie de mourir en chantant. « J'ai la dimension de ce que je vois » ! Et la vague clarté lunaire, totalement mienne, commence à abîmer de sa lueur indécise le bleu à demi noir de l'horizon.

J'ai envie de lever les bras en criant des choses d'une sauvagerie inconnue, de lancer des phrases aux mystères des hauteurs, d'affirmer une nouvelle et vaste personnalité face aux grands espaces de la matière vide.

Mais je reviens à moi et je m'apaise. « J'ai la dimension de ce que je vois » ! Et cette phrase devient mon âme tout entière, j'y appuie toutes mes émotions, et voici que descend sur moi, au-dedans, comme sur la ville au-dehors, la paix indéchiffrable d'un clair de lune à l'éclat dur qui s'élargit avec la tombée de la nuit<sup>61</sup>.

Ainsi se présente l'oscillation du sujet évidé qui, à force de brèches et d'entailles et de sape, atteint ce point de vide par lequel entre tout l'univers. Ce qui relevait jusqu'alors de la

---

<sup>61</sup> Fernando Pessoa/Bernardo Soares, *Le Livre de l'intranquillité*, *op. cit.*, n° 46, p. 79-80.

déprise – le vertige –, de la diffraction, du décentrement, s’ouvre à une dimension autre, celle de l’impersonnel – « une nouvelle et vaste personnalité » – qui se relie à la totalité ; et la nouvelle de cette liaison, de ce trop-plein de liaisons, se donne par la joie : « J’ai envie de lever les bras en criant des choses d’une sauvagerie inconnue. » C’est bien l’intuition d’un savoir immersif – et non d’une religion –, porté par ce sujet vertigineux à l’instant où il fait l’expérience de la dimension océanique : *J’ai la dimension de ce que je vois*. C’est une refondation de la manière de connaître, au-delà de toute la division sujet et objet, qui est ici en vue. « Du puits de nos émotions les plus profondes, jusqu’aux étoiles les plus lointaines », le *Je* à dimension variable, oscillatoire, tremblant, du moderne Soares/Pessoa, en se rappelant à l’archaïque phrase d’Alberto Caeiro – et ses « poèmes païens » –, trouve dans ce lieu impersonnel une attache par-delà les attaches particulières : « Et cette phrase devient mon âme tout entière, j’y appuie toutes mes émotions. » Ici, l’océanique est un appui et l’infini, un foyer, une vaste demeure où les peines de la séparation et de la mort s’évanouissent. Ici, le silence éternel qui effrayait tant Pascal au XVII<sup>e</sup> siècle, alors même que Descartes cherchait des raisons de ne pas le craindre, redevient un lieu de confiance : un appui. Le sujet se dissout, tremble, se fragmente, jusqu’à laisser entrer le monde en lui ; et c’est là qu’il peut contribuer, dans un souffle, à se relier. C’est cette communion – cette manière de se réattacher au commun par le vaste, par l’entrelacé de tout ce qui est – qu’annonce l’habitation vertigineuse : non plus *tenir le monde*, mais *tenir au monde*.

## ÉTUDE N° 7

### ISMAËL, LE SURVIVANT

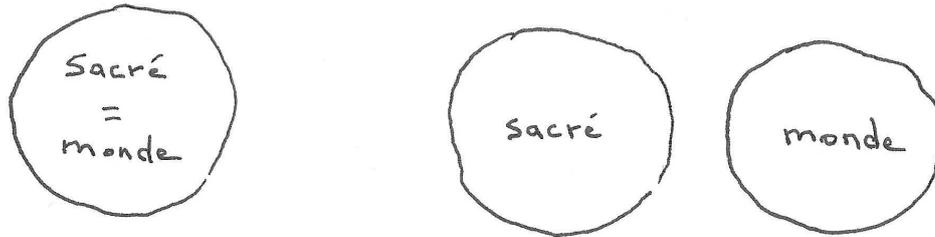
#### *Du capitalisme baleinier au cercueil de l'Indien*

Lors d'une séance de méditation, alors que je laissais mes pensées vagabonder par cette méthode que j'avais acquise pour m'absenter en moi et observer les pensées comme un flux mental plus ou moins bruyant, plus ou moins agité, les guidant parfois par une suggestion – où en es-tu de ces études ? et de ta compréhension du vertige ? –, je vis que quelque chose prenait forme autour du vide, à partir de la disparition du sujet ; je revoyais comme un film mental la position d'Addie Bundren effondrée dans sa boîte, qui parlait depuis le noir de sa haine de morte en laissant couler en elle le flot impersonnel des mots qui sont des actions ; cette langue des choses, du monde, des éléments, de la vie inséparable de la mort. Je revoyais les paroles du poète, Édouard Glissant, s'élançant depuis le dôme menaçant du volcan, qui voulait fusionner avec lui en ré-attachant le verbe – la langue humaine – aux allures du lieu. Allongé dans le silence d'un automne plutôt ensoleillé sur un lit où je m'employais à ne rien vouloir, ne rien espérer, où je tentais d'accueillir tout ce qui est là, les douleurs et les peines, l'angoisse et les mémoires, comme des faits matériels auxquels il faut bien se rendre, contre lesquels ni le verbe ni la pensée ne peuvent rien, je revis aussi ce qui m'était apparu lors de la relecture du *Livre de l'intranquillité*, cette oscillation des deux formes de l'attache : d'un côté, le système dense des prises sémiotiques humaines et, de l'autre, ce qui apparaît à celui qui lâche, celui qui se déprend : la vaste personnalité océanique où seuls demeurent les appuis du vivant, de l'infiniment petit à l'infiniment grand. Et je notai que ce qui se dessinait en moi lors de cette séance de méditation me révélait l'arrière-plan de ce que j'éprouvais au cours de ma chute sous le nom de vertige ; comme les derviches tourneurs qui parviennent en vrillant à s'attacher à ce qu'ils appelleront Dieu, comme les prieurs du mur des Lamentations noués à leurs tefillin pour se relier en cœur et en esprit à ce qu'ils appelleront Adonaï, comme les voyages sous LSD décrits par les explorateurs neurochimiques des années 1970 ou Soares/Pessoa avant eux, se reliant à l'univers au bout du processus de

diffraction du sujet, je découvrais qu'il y a au cœur du vertige un combat avec et contre la plénitude – ce plein du vide qui anime le monde hors de toute prise ; ce plein du vide que je n'appelle pas « Dieu », mais qui est malgré tout lié à un *religere* général, une puissante liaison qui apparaît à celles et ceux qui se laissent chuter ou se donnent à l'extase d'un emmêlement au monde : une intensité de vide qui devient un plein ; une intensité de séparation et de déliaison qui nous donne à la *seule prise restante* : le vivant ; un appui, une attache par-delà toute attache spécifique et qui, une fois perdue – sans ce vertige de joie, de lien au monde –, nous laisse avec le vertige négatif de l'effroi et de la solitude – la vie sombre, individuelle – ou avec la consolation de quelques liens restreints – nos appuis humains : une seule religion, un dogme, une langue, une nation, un État, un pays, une famille, des amis, une tribu, etc. Et je repensais, pour me figurer ce vertige noir de la perte, à la phrase de Pascal qui m'était revenue en mémoire au fil des études, témoignant de l'inquiétude ressentie face au silence des espaces infinis ; ou encore, au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle, quand les prises d'un certain monde, d'une certaine croyance, d'une cosmologie religieuse assurée, sûre de son droit à ordonner, furent défaits par l'ouverture géographique – les Grandes Découvertes – et le décentrement cosmique ; ce temps où Dieu commence à se retirer, où *Je* marche vers sa solitude.

Je notai aussi comment, dans mon esprit méditant, se formait cette pensée où, chaque fois que la complétude d'un certain récit, ou d'une croyance – une accroche au code, une stabilité de la foi –, est brisée, la sensation vertigineuse réapparaît et, avec elle, la peur : ainsi en est-il du chevalier errant lancé au cœur de la région de la Manche par Cervantes, de la carte tombée en désuétude chez Borges, des idéologies et pouvoirs retirés comme une marée à la fin du XX<sup>e</sup> siècle chez Magris, du monde d'après l'esclavage chez Glissant, de l'effondrement du perspectographe chez Faulkner, de l'implosion du sujet chez Pessoa. Quand des croyances – nos codes linguistiques, techniques, idéologiques, religieux, qui légitiment et fixent des places dans le monde – sont bousculées ou s'effondrent, le vacillement s'amplifie jusqu'à tant qu'un autre système de croyances les remplace et se stabilise. Et c'est en considérant cette façon qu'a le vertige – d'où vient-il, comment s'empare-t-il de nous ? – de nous ramener à la question du *tenir* – à quoi tient-on ? – en nous renvoyant à celle du *croire* – à quoi croyons-nous ? –, question qui se noue à celle des conflits de croyances – en qui croire ? –, que je me lançai dans la relecture de *Moby Dick* :

cette traversée de l’océan où j’avais aperçu, il y a de ça des années, les termes d’une bataille entre un certain *sapiens* – Achab – et un certain Dieu – le cachalot : d’un côté, les très sourcilleux capitalistes quakers de Nantucket, les actionnaires du *Péquod*, le navire baleinier, avec son capitaine amputé d’une jambe et, de l’autre, ce furieux et invisible Léviathan portant les marques des luttes déjà menées et le souvenir du poisson qui a sauvé Jonas.



*Vers la profanation*

Mais, avant de prendre la mer en compagnie d’Ismaël, le narrateur de *Moby Dick*, et pour fixer ce qui m’était apparu pendant ma méditation – ce qui nous arrive quand la cohérence d’un certain code par lequel est scellée notre attache au monde est rompue –, je fis deux dessins de sphères : sur le dessin de gauche, une représentation de ce que je nommai alors *l’horizon indien* – un sacré, une forme d’encodage, coïncidant avec le monde – et, sur le dessin de droite, *l’horizon moderne*, les deux sphères désaccouplées, signant ce temps de la séparation, quand le sacré se délie du monde et soumet le terrestre à notre usage.

Pour documenter ces dessins – *l’horizon indien* de cohérence et *l’horizon moderne* de coupure –, je recherchai l’étymologie du mot *sacré*, trouvant dans sa source sanskrite le *sams* de « mettre ensemble, préparer pour le rite » et le *skri* de « tout ce qui initie, tout ce qui est initié » ; dans l’horizon indien – sacré = monde – que je pouvais relier en moi au temps de l’enfance – la cohérence que je ressentais alors –, l’habitation humaine s’attache à une cosmogonie stable et pleine ; nulle brèche par quoi le tremblé, le déséquilibre peuvent s’insinuer. Cet horizon-là, je le qualifiai d’*indien* en me ressouvenant que les explorateurs et missionnaires européens tendaient à désigner ainsi celles et ceux qu’ils rencontraient, des « Indes » occidentales aux « Indes » orientales ; celles et ceux qui

n'avaient pas connu la coupure monothéiste. Dans cet *horizon indien*, donc, tout est, dans les termes de ces études, *relié* à un sacré qui organise : la manière de se nourrir, de se vêtir, de naître, de mourir, en liant le vivant aux vivants. Et si je l'évoquais ici, cet *horizon indien*, ce n'était pas comme un âge d'or à retrouver par une sortie de nos temps modernes, mais plutôt comme une *arkhè* inoubliable ; une cohérence que nous portons encore et toujours en nous, un récit, une mémoire de la coïncidence d'un certain encodage. Dans cet horizon, tout est tel que dans le mot *sanskrit* : « mis ensemble », « préparé par et pour le rite » ; et je trouvais dans cette stabilité de la relation au monde, dans cet équilibre ritualisé, autant nos petites joies familiales – quand celles-ci ont eu la chance d'être – que la douceur d'une certaine voix maternelle et de la langue qui va avec, que la paix d'une certaine croyance qui n'a pas été bousculée, que le calme d'une certaine place sur terre qui n'a pas fait l'expérience de l'arrachement. Cet horizon, en ce sens, fut, est et sera toujours celui que le temps détruit. Et dans *Moby Dick*, notamment, je voyais qu'il s'incarnait dans la figure du compagnon d'Ismaël : Queequeg, ou, plus précisément, de ce que nous devinons de l'enfance de ce compagnon, dans son île, en Polynésie. Dans *Moby Dick*, en effet, l'*horizon indien*, c'est Queequeg et le monde du cachalot, du silence, de l'océan sacré, profané par les baleiniers.

### *Les sphères séparées*

Dans mon second dessin, au lieu de cette cohérence – Sacré = monde –, au lieu de cette pleine attache où les liens entre humains et non-humains tiennent encore<sup>62</sup>, je présentai les sphères séparées ; je compris en reprenant ma méditation que j'avais ainsi imprimé à ce croquis la marque d'une coupure qui renvoie à l'autre conception du sacré, celle découlant du *sancio* latin : le « sanctuaire », par quoi s'organise la séparation d'avec le profane, en isolant le sacré pour mieux offrir le terrestre à l'usage – et j'allais écrire « à l'usure ». Dans le dessin 1 – l'*horizon indien* – il ne peut y avoir, je le comprenais, que des vertiges de liaisons, par les attaches qui y persistent entre les ancêtres morts et les vivants, entre la

---

<sup>62</sup> Je pense ici, notamment, au choc de connaissance que décrit Philippe Descola, lors de sa rencontre avec les Jivaros Achuar, en Amazonie équatorienne, l'obligeant à reconsidérer la partition moderne entre nature et culture, en étudiant les modes de socialisation de la nature et comment les entités non humaines et humaines ne cessent d'échanger et de communiquer. C'est cette relation encodée, ritualisée, *indienne*, opérant selon des régimes multiples de traduction entre humains et non-humains que je vise en usant de cette expression : *horizon indien*.

communauté et son lieu, entre le végétal, l'animal, le minéral et l'humain, entre la langue, les mythes et le monde. Le terme « océanique » apparu dans la correspondance entre deux « beaux esprits » au tournant des années 1930 et mentionné dans l'étude sur Pessoa est, dans ce contexte, la trace de cet *horizon indien* qui se rappelle à une conscience européenne en morceaux après les destructions de la Grande Guerre. Romain Rolland n'est-il pas allé chercher un ressort spirituel notamment dans ses échanges avec le poète, écrivain et musicien Tagore, en se tournant vers l'Inde ? Suivant le fil de ce « sentiment océanique », je considérerai *l'horizon indien* comme un effort pour *panser* la liaison, après la déliaison, réparer les attaches après la rupture. Et c'est de la destruction de cet horizon de cohérence que naissait le dessin 2.

*Les sphères séparées* : ici, tout renvoie au temps des désynchronisations, quand la naturalité du code se défait, ouvrant à l'arbitraire et au conflit : pourquoi telle langue, pourquoi tel mythe, pourquoi tel ou tel Dieu ? Dans cet horizon moderne de la séparation, le sacré se retire au lieu du sanctuaire, ouvrant le terrestre à l'usage profane. Ici, *mon royaume n'est plus de ce monde*. Et c'est dans cette dissociation que s'insinue le vertige de la déliaison. Il est possible de concevoir des constellations stables dans ce temps séparé – dans le dessin 2 ; il suffit pour ce faire que des codes se stabilisent, que des frontières se tracent durablement : entre sujet et objet, cité et temple, culture et nature, fiction et réel... Ce fut le cas pour nos vies modernes puis capitalistes pendant des siècles. Les Européens n'eurent de cesse de stabiliser par la force et le droit les termes de cette séparation. Seulement, ce qui s'accomplit par la coupure du sacré d'avec le monde conduit un jour ou l'autre au conflit des codes, à la multiplication des croyances possibles. Dans des régimes de séparation, rien n'est plus *donné*. Le sacré peut chercher à gouverner le monde – tension théocratique – ou le profane devenir l'objet d'une croyance – tension vers une idéologie. De multiples formes du récit religieux peuvent se battre pour imposer leur foi et des croyances politiques se heurter. Ici et ailleurs, ce sont toujours des types d'encodage qui entrent en lutte : des langues, des pouvoirs, des religions ; ici et ailleurs, ce sont des croyances en des codes qui cherchent à exclure d'autres codes, après que la cohérence culturelle entre un récit et son monde a été rompue. Et ce qui nous reste alors est ce chemin vers des conflits toujours plus nombreux d'encodage, dans des espaces publics gérant de plus en plus de luttes de code.

Quand le plein de *l'horizon indien* est percé, quand la cohérence code/monde est détruite, il n'y a plus de possibilité pour rebrousser chemin. Et c'est dans cette voie – cette voie sans retour – que je m'engageai pour relire *Moby Dick* en me demandant : quel sens y a-t-il à voir dans le roman océanique de Melville, tout au bout du livre et de la profanation de la nature – l'exploitation baleinière –, un survivant du nom d'Ismaël réchapper au naufrage du *Péquod* – naufrage du capitalisme dans son entier – dans le cercueil d'un « Indien », en l'occurrence, le cercueil de Queequeg ? Avons-nous, à notre tour, à penser cette issue-là, une sortie du naufrage, de la destruction de nos appuis terrestres, océaniques, atmosphériques, *à partir du cercueil de l'Indien ?*

### *Nantucket*

Je me décidai à repartir de l'équipage : ceux qui embarquent sur l'effrayant *Péquod*. Ce fut pour moi comme un saut dans le temps, car je retrouvai dans le livre de Melville le nom de Nantucket, l'île d'où partaient en son temps les navires baleiniers, et où j'avais été plusieurs fois avec mes parents quand nous habitions à Boston à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, en un temps où les plates-formes construites au sommet des maisons de bois gris, d'où l'on guettait jadis le retour des pères et des frères de leurs longues odyssées en mer, ne servaient plus à rien d'autre qu'à entretenir une certaine silhouette du lieu et une tradition architecturale. Nantucket, l'île au large de Cape Cod, là où Ismaël, le narrateur, se rend pour chercher l'aventure. Combien mes souvenirs de l'île, réagencée pour complaire aux opulents estivants et aux universitaires bien dotés de la côte Est américaine, différaient de l'atmosphère inquiète et laborieuse des premières pages, quand Ismaël prend chambre à « l'Auberge du Souffleur » de Peter Coffin, à New Bedford, avant d'embarquer vers l'île, et apprend qu'il lui faudra dormir avec, pense-t-il, un « cannibale ». Ainsi se forme, quoi qu'il en soit, le premier couple du livre, par la rencontre pleine de méfiance du très biblique Ismaël – celui qui porte non seulement le nom du fils rejeté d'Abraham, mais aussi le souvenir du texte sacré, matrice du monothéisme, par quoi les sphères religieuse et profane ont été séparées – et de celui qui deviendra le harponneur, Queequeg, le Polynésien, qui, lui, vient d'un monde où le sacré est noué au terrestre.

*Ismaël le monothéiste et Queequeg l'Indien*

Ce duo, je m'en souvenais, structure le livre jusqu'au bout, jusqu'aux dernières pages, quand, une fois le navire coulé après la lutte contre Moby Dick, le cercueil conçu par et pour Queequeg jaillit à la surface de l'eau et permet à Ismaël de survivre ; et je souhaitais donc, à partir de ce duo et de cette survie, poursuivre ma question : qu'y a-t-il à comprendre de ce naufrage, si le rescapé du capitalisme baleinier, Ismaël, s'en sort grâce au *cercueil de l'Indien* ? En quoi cette image d'Ismaël – Ismaël en Noé allant sur l'océan après le naufrage, devenant le témoin après la catastrophe –, dans le cercueil, donc, depuis la mort, nous aide à saisir notre position au début du XXI<sup>e</sup> siècle ? Ne sommes-nous pas comme lui condamnés à vivre *dans le cercueil de l'Indien*, c'est-à-dire dans la ruine d'un rapport juste, équilibré aux vivants, aux autres espèces, aux autres étants ? Et quel sens nous est donné par le roman si notre survie tient au jaillissement du fond de l'abîme d'un cercueil ? Un cercueil destiné à un mort – indien<sup>63</sup> – qui par un retournement narratif, sert de radeau au témoin, Ismaël ? Je savais avant même de me lancer dans la relecture de *Moby Dick* que je comptais travailler dans la perspective de cette image – *du capitalisme baleinier au cercueil de l'Indien* –, pariant qu'il y a quelque chose à déchiffrer dans cette énigme que Melville nous a léguée : car le cercueil de Queequeg n'est-il pas, à sa façon, le fil rouge du livre, qui lie Peter Coffin, l'aubergiste de New Bedford – Cercueil = Coffin –, à la survivance d'Ismaël ?

Je m'attelai donc sans attendre à fixer plus précisément l'image de ce duo :

Queequeg était natif de Kokovoko, une île très lointaine dans l'ouest et dans le sud. Elle ne figure sur aucune carte, c'est le propre des endroits vrais. Lorsqu'un sauvage frais éclos court librement dans ses forêts natales, vêtu d'un pagne de feuilles, suivi par de grignotantes chèvres, il n'est rien de plus qu'un adolescent ;

---

<sup>63</sup> Je reviendrai plus loin sur la personnalité de Queequeg et ce qui, dans le roman de Melville, me permet de le dire « indien », provenant d'un monde où toutes les entités non humaines sont animées et *encore* sacrées. J'emploie ici ce terme de façon générique pour viser une certaine qualité de connexion aux vies non humaines, au terrestre, à l'océanique, à l'atmosphérique.

toutefois, dans l'âme ambitieuse de Queequeg couvait alors un fervent désir de voir de la chrétienté autre chose qu'un occasionnel échantillon fourni par les baleiniers<sup>64</sup>.

Et plus loin :

Un navire, en provenance de Sag Harbor, relâcha dans la baie paternelle, et Queequeg demanda à s'y embarquer pour les terres chrétiennes...

Et encore :

En vain le capitaine le menaçait-il de le jeter par-dessus bord, en vain suspendit-on un sabre d'abordage au-dessus de ses poignets nus ; Queequeg était fils de roi et Queequeg était inébranlable. Frappé par cette intrépidité désespérée et par ce désir farouche de voir la chrétienté, le capitaine s'adoucit enfin et lui dit de se considérer comme chez lui à bord.

C'est au chapitre XII que cette confrontation du monde polynésien de Queequeg et de la chrétienté nous est présentée. Ainsi, le protestant Ismaël, porteur des écritures, évangéliste à sa façon très littéraire tant il est enclin au fil du livre à encoder son monde océanique dans des termes bibliques et l'« Indien » Queequeg, d'emblée présenté avec tous les traits du préjugé, le « cannibale », le « sauvage », le « païen », me semblaient offrir une polarité identique à mes dessins. Du côté du Polynésien, le monde des harponneurs, originaires « des Fidji, de Tongatabou, de Panjang<sup>65</sup> », où le sacré s'entête à relier le verbe et l'acte, le mythe et le monde ; un monde cohérent de la naissance à la mort. Du côté du protestant, du rejeté Ismaël, celui que le père a exclu de sa maison dans la Bible, celui qui porte la marque de la coupure, et par le souvenir en lui des

---

<sup>64</sup> Herman Melville, *Moby Dick*, trad. Henriette Guex-Rolle, Paris, Garnier-Flammarion, éd. révisée, 2012, chap. XII, « Récit d'une vie », p. 97.

<sup>65</sup> *Ibid.*, chap. VI, « La rue », p. 75.

Écritures, sait combien le monde est divisé entre le lieu du sanctuaire et le lieu de la prédation. Je repensai ici à l'épisode de la chapelle de New Bedford au chapitre VII, quand le pasteur interprété par Orson Welles dans l'adaptation de John Huston se lance dans un sermon grandiose : Ismaël venu entendre le prêche sur Jonas avant de louer ses forces pour l'exploitation baleinière et d'embarquer sur le vaste océan, lieu profane de la rente, soumis à la pleine accélération énergétique : la terre soumise à l'horizon de son épuisement, et l'immensité océanique, au quadrillage des navires, dont le *Péquod*. Ainsi se présentaient dans *Moby Dick* ce XIX<sup>e</sup> siècle américain et cet alliage de l'économie et de la religion nourrissant ce que Max Weber nommerait plus tard, *l'esprit du capitalisme* : Ismaël et Queequeg, deux rapports au monde, deux cultures, qui se relient sous le joug du profane : les actionnaires du *Péquod*.

*Les Quakers, les Indiens et le capitalisme baleinier*

Si Ismaël est bien un exclu de la coupure monothéiste – dans la Bible – et un exclu du monde de Wall Street que cette coupure monothéiste a rendu possible – le roman précisant qu'il vient de l'île de Manhattan – et si le harponneur Queequeg est l'Indien, « polynésien », celui qui pendant la pêche devra par quelques savoirs ancestraux pressentir les apparitions de l'animal en lisant ce qui s'écrit à la surface de l'océan, les actionnaires du *Péquod*, eux, me parurent à la relecture comme leurs exacts opposés : à la différence d'Ismaël, ils sont les possédants, les actionnaires, les hommes de la séparation des sphères, de l'éthique protestante, qui peuvent voir d'autant plus facilement la nature comme un terrain de prédation que leur morale s'est retirée entre les murs d'un temple, au lieu du sanctuaire, là où la Terre n'est pas, là où la Terre n'est plus. En relisant les premières pages du livre, je pris donc des notes sur les propriétaires du navire, à l'heure où Melville nous dit qu'ils ont encore la main, avant qu'Achab, lancé dans sa traque sans retour contre le Léviathan, soit seul maître à bord.

C'est ainsi que je retrouvai les très *greedy* Peleg et Bildad.

Sur la barre d'arcasse était assis un personnage qui me parut extraordinaire et surprenant. Il se trouva que c'était le capitaine

Bildad qui, avec le capitaine Peleg, possédait le plus grand nombre de parts du navire, les autres actions, comme c'est parfois le cas dans ces ports, appartenant à une foule de vieux rentiers [...]. Les gens de Nantucket placent leur argent sur les baleiniers, tout comme vous l'engagez en fonds d'État sûrs et d'un bon rapport<sup>66</sup>.

Ainsi commence *Moby Dick*, par un petit traité en acte du capitalisme baleinier. À la vue de ces passages consacrés à la découpe océanique, à l'exploitation des navires par actions, qui annonce le remplissage des cales d'huile de baleine après le dépeçage des cachalots, une source d'énergie protopétrolière, Melville semble anticiper d'une moitié de siècle la rédaction de *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme*. Il y a ici comme une prescience de la manière dont une certaine croyance, en séparant les sphères du sacré et du profane, en fixant hors du terrestre le lieu de la transcendance, s'accorde, du fait même de cette désacralisation, avec un usage matériel du monde. Mais ce n'est pas, comme chez Weber, une liturgie de la prédestination, qui conduit à voir dans l'accumulation un signe de la grâce, une manifestation de l'élection, et ainsi, par cette onction sonnante et trébuchante, une autorisation à *l'esprit du capitalisme*. Je trouvais, à la faveur de ma relecture, quelque chose de plus archaïque, qui ne pointe pas seulement vers l'éthique protestante – quoiqu'elle soit bien représentée par la secte des Quakers sur l'île – mais plus largement vers le travail accompli par le christianisme pour nous détacher du monde : lorsque les montagnes, les vallées, les forêts et ici, plus spécifiquement, les océans cessent d'être des lieux sacrés, lorsque les phénomènes naturels cessent d'être paroles et langages, que le lieu de la promesse se retire et s'éloigne en ouvrant la voie à une terre sans dieu et, partant, à un usage sans limite du monde. Voilà ce qu'avait senti Melville : cette froideur comptable dont son Bartleby cherche à se déprendre par le refus, et auquel *Moby Dick* donne la dimension de l'épopée.

Ce qui met en mouvement le roman avant même l'orgueil d'Achab, c'est ça : la découpe capitaliste de l'océanique, un ordre juridique, économique, religieux qui conduit certains hommes à se sentir en droit de s'appropriier la terre et de monétiser la mer. Et ces

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, chap. XVI, « Le navire », p. 114.

hommes, des Quakers – du mot *quake*, « trembler », que l'on entend dans *earthquake* notamment –, il est plus juste de les voir avec les yeux de Queequeg : ces hommes sont des chrétiens – pas seulement des protestants ; c'est-à-dire les héritiers d'une aggravation de la coupure qui a fait d'un Dieu pluriel animant la totalité du vivant – Élohim est un pluriel, comme d'autres noms donnés à la transcendance dans le judaïsme – un Dieu-Un, séparé du monde. Et c'est en pensant à une révision nécessaire de la thèse wébérienne – *la coupure monothéiste et la possibilité du capitalisme* – que je compris comment, pour les deux actionnaires du *Péquod*, il est parfaitement convenable d'allier le respect du sacré dans l'une des sphères – la divine – et la prédation sans scrupule dans l'autre – la terrestre.

Bildad, comme Peleg, et bien d'autres Nantuckais, était quaker, cette secte ayant fondé le premier établissement de l'île ; et ses habitants conservent en général et jusqu'à ce jour, dans une mesure très exceptionnelle, les particularités des quakers, nuancées seulement de façon variable et irrégulière par des éléments parfaitement étrangers et disparates. Car quelques-uns de ces mêmes quakers sont parmi les plus sanguinaires des marins et des chasseurs de baleines<sup>67</sup>.

Melville semble ainsi comprendre intuitivement la séparation des sphères conduisant à la monstrueuse cavale pour exploiter le monde – nos appuis de première instance – en le détruisant. Il écrit ainsi par la voix d'Ismaël :

[...] l'honorable capitaine Bildad manquait passablement de simple logique. Bien que refusant, par scrupules de conscience, de porter les armes contre de terrestres envahisseurs, lui-même avait envahi sans que rien puisse le retenir l'Atlantique et le Pacifique et, bien qu'ennemi juré du sang versé, il avait pourtant, dans son manteau étroit, répandu à flots celui du Léviathan. Comment le pieux Bildad, au soir contemplatif de sa vie, réconciliait-il ces faits

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 115.

dans son souvenir, je ne sais ; mais cela ne semblait pas l'inquiéter outre mesure, et il en était très probablement venu à la conclusion sage et raisonnable que la religion d'un homme est une chose et que ce monde positif en est une autre. Ce monde paie des dividendes<sup>68</sup>.

« Que la religion d'un homme est une chose et que ce monde positif en est une autre. » Et encore : « Ce monde paie des dividendes. » Je soulignais les deux dernières lignes comme si elles avaient été l'énoncé exact de cette séparation qui a rendu possible l'usage séculier et capitalistique du vivant. Il n'existe pas de manière de voir plus opposée à celle qui relève de l'horizon indien : ici, un sacré coïncidant avec le terrestre, où chaque pêche, chaque chasse et, plus généralement, chaque prise sur le vivant se doit d'être proportionnée et honorée. Et là, désormais, depuis cette île de Nantucket aux mains des Quakers, depuis ce monde chrétien que Queequeg désire tant connaître, un sacré détaché du monde, et la terre désormais livrée au travail, au capital, à l'usure, à l'intérêt. Ici, dans l'horizon indien, polynésien de Queequeg, une coïncidence de la croyance avec la vie : une nature où le sacré est partout, où le rite lie et attache l'ensemble des gestes humains au monde, aux lieux, en enseignant notamment qu'il ne faut prélever du vivant que ce qui est nécessaire à la communauté, et où la prière sert à rendre hommage à cet équilibre maintenu entre les espèces ; une vaste cosmogonie à laquelle Melville nous dit, très vite, que Queequeg s'est arraché en adoptant les croyances des chrétiens, lorsque Ismaël, dans la chapelle de New Bedford, le découvre à ses côtés. Et là, précisément, dans ce monde des chapelles et des sanctuaires où Dieu s'est retiré, une découpe entre la croyance et la vie matérielle, entre le plan de la nature et le plan transcendant de la divinité, qui laisse à la fin le champ libre aux hommes, en les désattachant du monde, en poursuivant par la croyance ce qui leur est arrivé par la verticalisation et le langage : l'affranchissement d'un sujet par rapport aux autres et, partant, la destruction de ceux-ci. Voilà ce qui résonnait pour moi dans cette sentence du croyant Bildad : « Ce monde paie des dividendes. »

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 116.

Et c'est ainsi, dès lors, que se présentait à moi de façon schématique l'équipage du *Péquod*. Il y a, restés à terre, les actionnaires, ceux pour qui le commerce baleinier se chiffre, ayant « une vue sur l'océan » entièrement comptable et, de la baleine, un comptage en nombre de barils qu'il conviendra d'écouler tant que l'accélération industrielle du jeune capitalisme américain en aura besoin et avant qu'une autre ressource – le pétrole – prouve ses vertus en matière de développement exponentiel du pouvoir humain sur le monde. Pour eux, nommément pour Bildad et Peleg, le *Péquod* est à la fois un montage financier et une usine de mer ; et les marins aussi bien que leur capitaine n'importent que dans la mesure où ils sécurisent leurs investissements et leur ramènent de quoi finir confortablement leur vie. À leurs yeux, tels sont Achab, Ismaël, Queequeg et leurs compagnons d'infortune : des ouvriers ; des ouvriers océaniques qui transforment la matière première de la mer en huile de cachalot. Voilà d'où vient l'intense acuité de Melville ; avant de nous livrer à l'orgueil prométhéen d'Achab, il a armé le ressort d'une requête plus vaste ; celle du capitalisme baleinier au service duquel, en dernier ressort, Achab, aussi féroce soit-il, travaille. L'histoire du livre consiste, à bien des égards, dans le détournement de ce contrat, qui tourne un pacte d'exploitation de la nature en une lutte toujours plus personnelle : Achab, un seul homme, contre le cachalot blanc, une seule incarnation de la nature. Dans cette confrontation de la puissance – la baleine blanche – et du pouvoir – les hommes du *Péquod* –, Ismaël se détache. N'est-il pas décidé à partir non pour le profit, mais pour voir la mer immense ? Il m'apparaissait dans ce départ comme la continuation de Bartleby par d'autres moyens ; comme si, au lieu de se laisser mourir, le refusant avait plutôt choisi de quitter sa ville, cette Wall Street grise et morne, pour aller de par le monde<sup>69</sup>. Je voyais aussi en Ismaël un Jonas, celui qui cherche à s'éloigner de la face de Dieu, qui prend la mer pour ne pas obéir, et que Dieu, proche ici des colères de Poséidon contre Ulysse, rappelle en déclenchant une tempête. Jonas est rejeté du ventre du poisson sur la grève pour obéir à Dieu ; quant à Ismaël, lui, il sera rejeté du ventre d'un cercueil, celui de son compagnon Queequeg. Il y a une infinité d'indices pour voir comment le script biblique – cette déliaison monothéiste qui a permis que s'échafaude une relation entièrement matérielle au monde – se noue à la violence du capitalisme à l'égard du terrestre et, ici, de

---

<sup>69</sup> Il importe de préciser que, *Moby Dick* ayant été publié avant *Bartleby*, on pourrait faire le récit à l'envers, en trouvant que, de retour à la terre ferme, l'aventurier Ismaël aura choisi un travail tout ce qu'il y a de plus casanier, à Wall Street, embauchant sous le nom de Bartleby.

l'océanique. Mais j'avais à cœur de ne pas ouvrir, pour l'heure, trop de pistes, et je décidai de m'en tenir à ce premier tableau : deux actionnaires, des Quakers, propriétaires du *Péquod*, en confient la gérance à un capitaine taciturne, Achab, lequel se doit, en retour, de leur dégager des profits ; et embarquant sur ce navire, une jeune recrue, Ismaël, pour qui le profit n'est rien et l'aventure tout, qui s'est déjà, à la faveur d'une pause à New Bedford, rapproché de Queequeg, lequel est converti – un chrétien –, mais garde dans ses manières – l'avenir le dira – les souvenirs d'un autre rapport au monde où la transcendance et l'immanence ne font qu'un : Sacré = Monde.

*Moby Dick vertigineux*

Cependant, avant que se précisent les contours de cette étude – comment Ismaël survit, et le cercueil de l'Indien se donne comme horizon de cette survivance après le naufrage, au bout de cette épopée anthropocénique de l'exploitation-destruction de la vie océanique et baleinière – je me souvins d'avoir eu en tête d'explorer deux vertiges qui s'offrent au lecteur de *Moby Dick* : a. celui relevant de la structure du livre, une boucle narrative où nous apprenons que cette histoire qui vient de nous être contée de la traque d'Achab n'a pu l'être que grâce à la survie de celui qui la rapporte, si bien que finir *Moby Dick* revient à le commencer ; arriver jusqu'au naufrage d'où émerge la voix du témoin, au point que tout, rétrospectivement, est saisi par la mort : ces marins, ces harponneurs avec lesquels nous avons vécu seront donc emportés en même temps que le *Péquod*. Je retrouvai dans mes premières notes des termes tels que « *loop narrative* », ou « boucle vertigineuse » ; une structure qui lie de façon indissoluble la question du vertige à celle de la survie, à celle du témoin ; un témoin qui, dans le cas d'Ismaël, ne survit pas à une destruction ethno-religieuse, comme pour la région de La Mancha où s'élance le Quichotte ; ni à une destruction de la Carte – « De la rigueur de la science » – ou des hauteurs du pouvoir – *Danube* ; il ne s'agit pas de la destruction d'un certain point de vue – *Tandis que j'agonise* – ou du *Je* assuré par le vague et épanché sujet du *Livre de l'intranquillité*. La boucle narrative dans *Moby Dick* faisait d'Ismaël le survivant d'un régime général de destruction. Ici, ni la guerre, ni le temps, ni l'Histoire. C'est le capitalisme qui conduit au vertige. Ici, l'impulsion d'écrire pour le témoin vient de cette destruction et de ce statut de survivant : celui qui remplace par un livre la réalité disparue dans le naufrage, en faisant de ce livre le substitut

du lieu détruit ; un geste biblique à sa façon, quand la codification de la Torah répond à la destruction du Temple, et que, dans le Livre, le pays de la promesse vient faire persister le pays perdu. L’océan et l’univers baleinier, dans *Moby Dick*, s’écrivent à l’heure de sa fin, en un temps – 1851, première publication – où le pétrole s’apprête à déclasser l’économie baleinière en condamnant ces ouvriers océaniques au chômage : une huile remplaçant une autre pour nourrir la machine humaine. Mais encore, pour moi qui persistais à lire le roman au XXI<sup>e</sup> siècle, après plus de deux cents ans de « révolutions industrielles », soit après la destruction de tant d’espèces et d’écosystèmes, à l’heure de la saturation de l’atmosphère en gaz à effet de serre, de la fonte des glaciers et du permafrost, de l’érosion générale des sols, d’une pollution océanique sans précédent..., il apparaissait comme une réponse à ce que l’on commence justement à appeler, pour rompre avec le neutre de l’« anthropocène », le *capitalocène* : un régime d’exploitation qui, en détruisant nos lieux, nos attaches, nos prises, nos appuis – ici, les vastes étendues de la mer et l’espèce des cétacés –, n’offre pas d’autre horizon que celui de la revivance après la mort du monde. Une revivance suspendue à la question du « tenir » : mais alors, *à quoi tient-on si ce à quoi nous sommes attachés est détruit ?*

Quant au second vertige, b. par quoi je pensais débiter cette étude, il tenait au vacillement et au trouble sur le genre grammatical de la baleine/du cachalot : Moby Dick poursuivi par l’entêté Achab est-il un *it* – neutre –, un *she* – la baleine – ou un *he* – le cachalot ? Cette question du genre grammatical – *le* ou *la* – et de l’espèce biologique – *le* ou *la* – engage un ensemble symbolique et une certaine polarité du duel : est-ce l’homme Achab contre *la* baleine et, ainsi, la marche masculine, prédatrice, de l’usine de mer contre le féminin d’une certaine incarnation de *la* Terre – Gaïa ? – qui se dessine<sup>70</sup> ? Quel lien peut-on établir entre le trouble du genre grammatical de l’animal et le sens du roman ? Je me souvenais des discussions animées qui avaient accueilli en 2006 la retraduction du livre par Philippe Jaworski, dont le choix s’était porté sur le *he*, le masculin du « cachalot », équivalent exact de *sperm whale* ; une polémique dont Isabelle Génin avait clarifié les enjeux dans un article

---

<sup>70</sup> Comme je l’ai déjà noté dans ma première étude sur *Don Quichotte* et la « langue du traduire », je veux encore ici rendre hommage aux travaux de Bruno Latour qui nourrissent cette relecture du livre de Melville et, plus amplement, ces études vertigineuses.

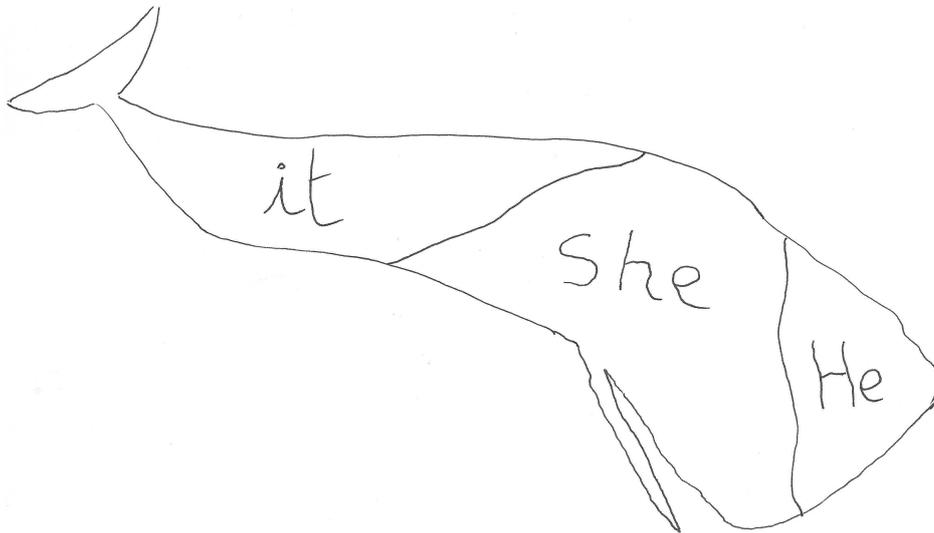
de la revue *Palimpsestes*<sup>71</sup>. Je me rappelais avoir entendu à l'époque des bribes de ces échanges, grâce à des titres percutants dans la blogosphère littéraire : « *Moby Dick* change de sexe. » « *Moby Dick* a-t-elle un genre ? » « *Moby Dick*, *sperm and queer*. » « De Giono à Jaworski, tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe de *Moby Dick*. » J'invente ici certains titres d'articles ; mais c'est la façon que j'ai de retrouver cette espèce de bruit des réseaux. En me replongeant dans ces débats – *Moby Dick* doit-elle rester « la baleine blanche » que Giono a léguée, ou faut-il corriger pour coller à l'original, au risque de perdre la musique, et assumer de basculer vers *le* cachalot ? –, je fus confirmé dans cette idée que l'espace qui s'ouvre en traduction – qu'il s'agisse de la place de Tolède au chapitre IX du *Quichotte* ou des déplacements de genre dans *Moby Dick* – est toujours un lieu du vertige ; à l'endroit où les signes des langues entrent en conflit, se désynchronisent, en cherchant à se réconcilier, à s'équivaloir. Ces zones de traduction s'offrent pleinement aux troubles. S'il était éclairant de relire les articles publiés alors pour m'assurer que je n'étais pas le seul à penser que la retraduction de Jaworski n'engageait aucunement la question du genre, mais seulement celle de l'espèce – *Moby Dick* est un *sperm whale*, un cachalot –, je fus une fois de plus frappé de voir combien celui qui cherche à habiter le vertige se trouve d'emblée en marge des classiques échanges pour déterminer qui a tort et qui a raison : Giono, Jaworski ne peuvent-ils pas avoir raison ensemble ? se demande l'homme vertigineux. Je constatais en effet que, plus j'avais dans le détail de la polémique, plus il m'était indifférent de choisir entre Giono (1941 – « la baleine blanche »), Armel Guerne (1954 – « le cachalot blanc »), Henriette Guex-Rolle (1970 – qui use des deux) ou Philippe Jaworski (2006 – « le cachalot blanc »). Celui qui explore le vertige ne cherche pas à trancher. Il se nourrit de l'indécidable, accueille ce tremblé qui, en traduction, modifie et bouleverse les genres. Et je vis alors que se formait dans mon esprit une position que j'en vins à envier, de celui ou celle qui aurait entre ses mains l'ensemble des traductions du roman dans la totalité des langues et qui, par une connaissance hors du commun de tous les alphabets, parviendrait à habiter au lieu même des écarts, des biais, ayant à sa façon une vision panoptique de la zone de traduction baleinière. Je me mis à imaginer le livre que, depuis cette position, il aurait été possible d'écrire :

---

<sup>71</sup> Isabelle Génin, « La Baleine Blanche a mauvais genre », in *Palimpsestes*, 21 (2008), *Traduire le genre grammatical : un enjeu linguistique, et/ou politique ?*, p. 55-74.

Moby Dick

*Trouble dans le genre*



*Instabilité de l'original*

Il est tentant de lire *Moby Dick* comme un conte du *capitalocène* avec une répartition genrée des rôles : du côté des méchants, comme dirait un enfant, le très viril Achab, machine de mort sombre, taciturne, inarrêtable, adossée à la non moins froide logique du placement et de l'intérêt. Du côté des gentils, l'indomptable « baleine blanche », nommée ainsi par l'écrivain Jean Giono à la sensibilité proto-écologique, qui avait projeté dans sa traduction son entente avec le vaste du vivant. Heureusement, rien n'est simple, rien n'est réductible à la logique en littérature ; et il suffit de replonger dans le texte original pour voir que tout est plus mobile et instable. Mais je reprenais tout de même un extrait de l'article d'Isabelle Génin pour poser les termes de la discussion sur le genre – grammatical – et l'espèce :

L'emploi des pronoms faisant référence à *sperm whale* et à Moby Dick est extrêmement intéressant. Trois pronoms sont utilisés, le masculin *he*, le féminin *she* et le neutre *it*, mais pas indifféremment. Le pronom *it* correspond à un système de pronominalisation

« classique » (*he* pour un humain de sexe masculin ou inconnu, *she* pour une femme et *it* pour un animal ou une chose) mais il est en fait assez rare pour reprendre *whale* dans *Moby-Dick*. Si on trouve *it* pour un cachalot nouveau-né, « *the young cub seemed still tethered to its dam* » (498), et un rorqual, « *a Fin-Back, belonging to the species of uncapturable whales, because of its incredible power of swimming* » (469), la forme la plus courante est le pronom masculin *he*, même dans les chapitres qui se veulent scientifiques :

*how shall we define the whale, by his obvious externals, so as conspicuously to label him for all time to come? To be short, then, a whale is a spouting fish with a horizontal tail. There you have him* (« Cetology », 231).

La reprise par *he* est tellement fréquente qu'elle semble représenter la norme dans le roman<sup>72</sup>.

Je devais donc faire avec ça : l'instabilité du genre grammatical dans l'original, l'oscillation et la plasticité de la langue qui assignait, alternativement, le *it* du neutre, le *she* féminin et le *he* masculin, en tenant compte toutefois de cette emprise du *he*, cette norme à laquelle le livre semble toujours revenir, qui tend à défaire l'image d'un combat genré tel que je voulais le percevoir : ce n'était pas ça, *l'homme* (il) contre *la nature* (elle) ; ce n'était pas non plus, *he* (Achab) contre *it* (*the sperm whale*), ce n'était pas *le* « Péquod » contre *la mer*, pas *she* (*the ship*) contre *he* (*the whale*). C'était quelque chose de plus indécidable, de plus flottant, ressortant à la fois au féminin, au masculin et au neutre et qui changeait au gré des scènes et des interjections des marins. Au plus ardent de la confrontation, vers la fin, quand le long duel final s'engage – chapitre CXXXIV, « The Chase, second day » – je retrouvais dans une édition de mon père de 1952<sup>73</sup>, au sommet de la p. 548, ce cri de la vigie :

<sup>72</sup> Isabelle Génin, « La Baleine Blanche a mauvais genre », *loc. cit.* Les chiffres indiqués pour le texte anglais correspondent à la pagination de l'édition Harold Beaver, 1986 [1972].

<sup>73</sup> Herman Melville, *Moby-Dick, or, The Whale*, New York, Hendricks House, 1952.

« *There she blows – she blows ! – she blows ! – right ahead !* » *was now the mast-head cry.*

Un peu plus loin, p. 549 :

« *Ah ! how they still strove through that infinite blueness to seek out the thing that might destroy them !* » (= *it*)

Et la ligne qui suit, venant d'Achab :

« *Why sing ye not out for him, if ye see him ?* » *cried Achab.*

Et encore, des marins galvanisés :

« *There she breaches ! There she breaches !* », *was the cry.*

Quand elle est appelée, vue, aperçue, décriée, Moby Dick est un *she*. Quand le narrateur lui ôte toute apparence modeste pour en faire *a thing*, une chose, une espèce innommable, elle semble se relier au *it*, qui n'est alors pas celui du neutre, de l'animalité, mais le *it* d'une chose si extraordinaire qu'il faut encore lui chercher un nom : un monstre, débordant les catégories humaines et non humaines. Quelque chose comme un Dieu, comme une Force. Enfin, il y a le *he* à quoi l'animal, le Dieu, la chose revient, quand le capitaine lui fait face ; un duel qui, dans la grammaire, oppose un masculin à un masculin, mais dans ce que je percevais de l'économie du roman me semblait plutôt opposer une certaine incarnation du pouvoir – Achab – à une certaine incarnation de la puissance – Moby Dick. Le mot de « Léviathan », que Hobbes reprit de la Bible pour définir les termes de la souveraineté au XVII<sup>e</sup> siècle – l'État de sécurité – et dont Melville usa, lui, pour qualifier son monstre fuyant, va dans le même sens ; il importe de donner au lecteur la sensation d'une essence hors du commun, hors du langage, hors des genres connus ; une force qui se confond avec la puissance de l'océan, qui en est le prolongement et l'esprit, qui résiste à toute tentative d'appréhension. Le Léviathan est par-delà le genre, dans un tiers lieu de la force. Et je me faisais à l'idée qu'il convenait de l'accueillir ainsi. La traque d'Achab, en ce sens,

devenait une traque pour le nom, pour le pouvoir de nommer : *nommer*, pensais-je, c'est déjà *détruire*, c'est prendre l'ascendant sur les choses, c'est faire du monde sa chose. À l'inverse, résister au mot, à la désignation, à l'encerclement par le langage, c'est maintenir la souveraineté de ce qui est au monde, hors du langage humain ; c'est le signe d'un vivant qui triomphe, d'un appui qui revient, d'un mystère qui résiste.

*La lutte de Jacob contre l'Ange*

J'entrevois dans cette résistance à la nomination bien plus qu'une question de genre, de sexe ou d'espèce. Dans l'indécidable du nom, je percevais l'ombre latente d'une autre lutte, celle de Jacob avec l'Ange, ou d'une autre rencontre, celle de Moïse avec Dieu ; ainsi en était-il du texte de Melville, imprégné du texte biblique – de cette puissante King James Bible dont Robert Alter, professeur d'hébreu et de littérature comparée à l'université de Californie, a montré l'influence, de Melville à Cormac McCarthy en passant par Faulkner<sup>74</sup> –, qui organise le face à face d'une certaine humanité, Achab, et d'une certaine divinité, Moby Dick. Et pour me rappeler avec plus de précision ces instants où, dans les Écritures, se croisent les plans incommensurables, l'immanent et le transcendant, j'ouvris la traduction d'André Chouraqui si singulière par sa recherche pour mieux coller à l'hébreu en tordant le français ; traduction qui, avec celle du *Monde d'hier* de Stefan Zweig, se trouvait parmi les quelques livres que j'avais pris avec moi en partant vers l'Allemagne.

Genèse, chap. 32, de 25 à 30 (traduction d'André Chouraqui)

Ia'acob reste seul. Un homme lutte avec lui jusqu'à la montée de l'aube.

Il voit qu'il ne peut rien contre lui. Il le touche à la paume de sa cuisse, la paume de la cuisse de Ia'acob se disloque dans sa lutte contre lui.

Il dit : « Envoie-moi : oui, l'aube est montée. » Il dit : « Je ne t'enverrai que si tu me bénis. »

---

<sup>74</sup> Robert Alter, *Pen of Iron. American Prose and the King James Bible*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2010.

Il lui dit : « Quel est ton nom ? » Il dit : « Ia'acob. »

Il dit : « Ton nom ne se dira plus Ia'acob, mais Israël, lutteur d'Él : oui, tu as lutté avec Élohim et avec les hommes, et tu as pu. »

Ia'acob questionne et dit : « Rapporte-moi donc ton nom. » Il dit : « Pourquoi cela demandes-tu mon nom ? »

Les Noms, chap. 3, de 1 à 6 (traduction d'André Chouraqui)

Moshé était pâtre des ovins d'Intro, son beau-père, le desservant de Midiân. Il conduit les ovins après le désert et vient au mont de l'Élohim, au Horeb.

Le messager de IHVH-Adonaï se fait voir à lui dans une flamme de feu au milieu du roncier. Il voit et voici : le roncier brûle au feu mais le roncier n'est pas mangé !

Moshé dit : « Je m'écarterai donc, que je voie cette grande vision. Pourquoi le roncier ne brûle-t-il pas ? »

IHVH-Adonaï voit qu'il s'est écarté pour voir. Élohim crie vers lui du milieu du roncier : il dit : « Moshé ! Moshé ! » Il dit : « Me voici ! »

Il dit : « N'approche pas ici ! Ôte tes sandales de tes pieds oui, le lieu sur lequel tu te tiens est une glèbe sacrée. »

Il dit : « Moi-même, l'Élohim de ton père, l'Élohim d'Abraham, l'Élohim d'Is'hac, l'Élohim de Ia'acob ! » Moshé voile ses faces, oui, il frémit de regarder l'Élohim !

Dans *Moby Dick*, les retrouvailles avec le Léviathan, couvert des harpons d'anciennes luttes, le « sans nom », le *she* fuyant et le *he* combattant, la force introuvable, rejouent le drame de ces impossibles rencontres avec le Dieu sans visage. Et pour ma part, le relire consistait à laisser remonter en moi ces scènes connues depuis l'enfance, qui ont déposé en moi ce qui constitue, à la fin, une mémoire de l'invisible, la certitude que toute absence, si on la considère avec attention, est présence : la bataille d'Achab contre la « baleine blanche » qui résiste au nom, au genre, à la désignation, la lutte de Jacob contre l'Ange qui

refuse de se nommer, la vision de Moïse au désert face au buisson ardent, au « roncier »... Le roman de Melville est bien écrit là, sur cette ligne de fracture entre la transcendance et l'immanence, entre le plan des eaux immenses, de l'irreprésentable, et le plan matériel des hommes qui monétisent la terre. Moby Dick est le nom de cette fracture, un indomptable, un irreprésentable – ce que les descriptions de Melville tendent à renforcer. Elle a quelque chose de ce Dieu du judaïsme auquel j'ai appris à me relier : des noms multiples, et ce dos colossal qui apparaît et disparaît. Elle reste introuvable jusqu'au combat final, se refusant toujours à ceux qui cherchent à la voir. Et comme Dieu dans le Pentateuque au temps du déluge ou de la destruction de Sodome, selon une vision plus chère aux protestants qu'aux catholiques, elle peut être sans pitié ; si Moby Dick est la persistance de cette force invisible, elle en a d'ailleurs laissé une trace sur la jambe d'Achab, comme l'Ange dans le combat contre Jacob, sur « la paume de sa cuisse ».

*Dieu ou la Nature : « He », « She », or « It »*

Je constatais toutefois que la polarité du combat – l'utilitarisme américain, le capitalisme, la soif prométhéenne de l'homme, d'un côté, et l'irreprésentable du vivant, de l'autre – peinait à se stabiliser en moi. Si le *Péquod* poursuit un *He, the whale* – ce *il*, cachalot blanc – le tableau est à peu près clair ; il est possible de considérer Achab, dans ce cadre, comme l'instrument d'une certaine mort de Dieu – le dos fuyant de Moby Dick ; celui qui cherche à porter le dernier coup à cette présence, cet invisible, en soumettant la totalité des océans – l'océanique – au capitalisme baleinier ; et, par extension, à la monétisation générale du vivant. Je voyais ici qu'après la mort de Moby Dick – Achab aurait-il triomphé – il y *aurait* eu la défaite définitive de cette souveraineté-là : présence d'une transcendance dans le plan d'immanence, apparition par quoi se maintient la limite, par quoi persiste la coupure entre ce que l'humain a le droit d'exploiter et ce qu'il doit au contraire s'astreindre à respecter. Les actionnaires du *Péquod*, en ce sens, *auraient* gagné : et, au bout de ce scénario alternatif d'une victoire d'Achab, prenait forme la plus actuelle de nos dévorations : les brevets que des entreprises déposent sur les gènes modifiés des graines, l'extension générale des droits du capital sur la vie, sur la nature... Et si Achab est, dans ce cadre, le « C.E.O. du *Péquod* », et le *Péquod*, le véhicule financier des deux actionnaires, Peleg et Bildad, alors, le combat du livre s'ouvre sur cet horizon-là : la fin de la loi, de la limite, que j'étais tenté d'écrire

avec une majuscule – la fin de la Loi : un temps où seule la monétisation du monde fixera ses règles et où plus aucune souveraineté ne parviendra à s’opposer au calcul. Dans ce cadre, la lutte d’Achab avec le monstre aux noms multiples est un combat pour repousser la frontière, supprimer la loi ; et sa punition, encore, qui vient avec son naufrage final, le rappel à cette puissance aux mille noms ; au bout du livre, l’océanique triomphe, Ismaël est son prophète, celui qui, en survivant, contera l’histoire de sa victoire.

Cependant, quand je lisais au détour d’une page, le *she* dans la voix des marins, « *There she blows ! – she blows ! – right ahead* », je notais qu’une autre configuration du combat prenait forme en moi. Ce n’était plus Achab face à un Dieu de la coupure, un Dieu de la loi ; le *she* dessinait en moi une autre allure de la transcendance. Ses qualités s’en trouvaient changées. Au lieu d’un Dieu de la séparation, au lieu de cette souveraineté tranchante qui avait arraché la jambe d’Achab, je voyais une sacralité qui relie, un continuum de souveraineté, comme si la transcendance de Moby Dick pouvait, par le *she*, se confondre avec la totalité du vivant. Je retrouvais à cet égard mon premier dessin, celui des sphères confondues de l’horizon indien : Sacré = Monde. C’était le cadre océanique qui était ici appelé, dans le sens que j’avais donné à ce mot en étudiant le livre de Soares/Pessoa, celui des liaisons, où le sujet accède à l’intuition de l’infinie liaison du vivant. *She blows !* Le souffle se joignait au souffle inséparable du terrestre, des vents aux forêts aux plantes aux poumons. La baleine émergeant de la surface se fondait à l’écume ; sa démesure, à l’immensité de l’océan. *She* était décidément plus reliée à l’entière du monde et je ne savais dire si c’était en moi la trace de quelques vieux standards psychanalytiques – la mère, la mer, en quoi l’enfant à peine né croit encore demeurer pendant ses premières semaines – ou la remontée d’une chaîne d’associations culturelles qui me faisait voir en *la* baleine *la* déesse terre.

Il suffisait que *she* soit jeté du haut de la vigie pour que le combat d’Achab cesse d’être un défi à Dieu et à la limite que le monothéisme maintenait dans le monde melvillien face à l’hybris humaine ; par le *she*, la traque du *Péquod* devenait plus encore une traque contre le vivant ; une quête pour monétiser ce plan d’immanence de l’océanique. Et je voyais combien il était possible que ce glissement du *he* au *she*, du transcendant à l’immanent, soit aussi, dans mon esprit, la conséquence de plusieurs siècles de découvertes, à la faveur

desquelles le fonctionnement du vivant avait été éclairé. Moby Dick, dans ce cadre, valait pour l’océan, cette eau qui nous englobe et porte la trace de la composition biochimique de la « soupe primitive » ; dans sa forme archaïque – le poisson qui avala Jonas –, dans son devenir – l’espèce menacée des baleines –, dans son déplacement autour du globe, au vu des conditions de son habitation – entre l’air et l’eau –, le cachalot du roman tendait à se conjoindre au tout de la planète où la vie est possible.

Quant au neutre *it*, qui apparaissait ici ou là – plus rarement –, je voyais que, si j’en intensifiais la présence – un Moby Dick entièrement habillé du neutre –, je me trouvais emporté en profondeur dans ce plan d’immanence, le plan du *ça* de la Nature. J’entendais alors l’interjection des marins, *it blows*, comme un « *ça* souffle » ; *ça*, la marque d’un vivant qui n’a plus besoin d’être animé depuis un lieu séparé – Dieu – ou conjoint – l’âme. Dans le cadre d’un neutre étendu, l’image qui prenait forme était celle d’un vivant qui, à lui seul, était son principe : une intelligence des liaisons, qui emmêle tous les éléments du monde et dont la raison humaine peine encore à comprendre les voies. Un neutre qui n’est pas celui des « choses » dont on peut disposer, parce qu’elles *seraient* inanimées ; un neutre de l’animation générale, par-delà les coupures de la modernité. Ismaël, dans sa découverte des hautes mers, dans son art de raconter avec Melville les mouvements de l’océan, ses couleurs, ses teintes, témoignait de ce neutre mouvant, de ce « *ça* respire, *ça* vit ». Dans mon esprit, la souveraineté ici du Léviathan tendait par cette extension du *it* à réintégrer le monde – à se couper de la coupure – en rejoignant la « vaste personnalité » aperçue chez Soares/Pessoa : par le *it*, il s’offrait comme « sujet océanique », à l’image de ces bancs de poisson mus par une intelligence commune, à l’image des oiseaux que l’on voit s’adonner à des chorégraphies synchronisées ; le *sujet océanique*, je me le représentais non plus comme un « individu » détaché – une baleine seule – mais comme une force traversante, reliante : le *ça* de la biosphère, telle que la décrivent la science du XXI<sup>e</sup> siècle et, plus spécifiquement, les spécialistes du climat : un vaste système d’interdépendance ; si bien que le combat d’Achab, dans ce cadre du neutre *it*, devenait littéralement celui du capital – non plus seulement contre l’humain comme dans *Bartleby* – mais contre la vie, contre la totalité du vivant. Ici, la quête pour tuer Moby Dick devenait une entreprise de destruction du *ça* ; de *cela* à quoi nous tenons, à quoi nous sommes, malgré toutes nos hauteurs, arrimés. Et pour donner une image de ce qui, dans le roman, y faisait écho, je me mis à chercher les

descriptions dans lesquelles Melville lie le *terrestre* – notre sol, là où sont nos appuis – et l'*océanique*.

Il est juste que sur ces pâturages marins, sur la vaste houle de ces prairies liquides, sur ces champs du potier des quatre continents, les vagues se lèvent et s'abaissent dans un flux et reflux incessant, car, par millions, les ténèbres aux ombres mêlées, les songes engloutis, les somnambulismes, les rêveries, tout ce que nous appelons vies et âmes, sont étendus, là, rêvant encore, se tournant comme des dormeurs sur leurs couches, cependant que leur inquiétude communique aux vagues leur roulement sans fin.

De tout initié errant et contemplatif, ce paisible Pacifique, une fois aperçu, doit à jamais devenir l'océan d'adoption au centre des eaux du monde dont il est le corps, l'océan Indien et l'Atlantique ne sont que les bras. Les mêmes vagues balaient les môles des cités nouvelles de Californie, bâties hier à peine par la plus jeune race d'hommes, et baignent les bords usés mais encore somptueux des terres asiatiques, plus vieilles qu'Abraham, les mêmes vagues portent des voies lactées d'îles de corail, de plats archipels interminables, inconnus, et des Japans impénétrables. Ce divin, mystérieux Pacifique répartit autour de lui le monde tout entier et transforme tout rivage en baie lui appartenant. La pulsation de sa marée est le cœur de la terre<sup>75</sup>.

*Une Terre qui ploie : parenthèse d'un voyage*

Cette étude sur *Moby Dick*, je la repris au retour d'un voyage en Israël où j'avais été frappé, dans les derniers virages qui mènent à Jérusalem – là où sont encore « les champs du potier<sup>76</sup> » –, par les coupes des bulldozers qui, là-bas, cherchaient à élargir la route, à étendre

---

<sup>75</sup> Herman Melville, *Moby Dick*, *op. cit.*, chap. CXI, « Le Pacifique », p. 488-489.

<sup>76</sup> Les « champs du potier » – en araméen « champs du sang » – mentionnés par Melville renvoient aux parcelles que Judas Iscariote, le dénonciateur de Jésus, acheta grâce à l'argent obtenu en échange de sa dénonciation.

le cimetière pour accueillir les corps de celles et ceux qui souhaiteraient s’y faire enterrer ; et plus loin encore, vers l’est, sur les hauteurs, à établir les barres fraîches des colonies qui domineraient les ruines des villages arabes abandonnés ; j’avais pu voir littéralement le sol ployer, les strates de la roche se tordre. Et je ne saurais dire si c’étaient mes lectures sur le réchauffement climatique, le souvenir des discussions avec mon père à la fin de sa vie sur l’épuisement des ressources ou bien encore le choc de ce voyage israélien, j’étais ramené au souvenir de cet *abya* abandonné par mon père, à ce premier voyage grâce auquel je pouvais maintenant comparer les deux Israël, celui de ma jeunesse et celui d’après ma chute ; mais je sentais partout où j’allais, de Tel-Aviv à Haïfa, le poids de la présence humaine ; partout, je faisais l’expérience d’une Terre qui ploie. Cette fatigue de la terre, je l’avais vue aussi avec mes enfants pendant l’été qui avait précédé ce voyage israélien, en longeant la côte Ouest américaine, le long de cet océan Pacifique où désormais convergeaient les ordures en un vaste courant qui tournait en spirale, concentrant dans son vortex les déchets de *sapiens*. De San Francisco à Los Angeles, nous avons roulé le long d’une côte effarée par tant d’infrastructures ; en nous éloignant vers l’intérieur, nous avons dû changer de route, slalomer entre les incendies ; Yosemite était inaccessible, couvert de fumées denses qui obstruaient la vue. Partout, je percevais de plus en plus physiquement l’épuisement de la nature ; et cette perception influençait mon étude du *Moby Dick* de Melville.



Le temps du vertige, dans son intensité, dans sa profondeur, est lié à cet épuisement, à la Terre qui ploie. Il est indissociable de cet âge où nous passons, bien souvent sans nous en

rendre compte, du siècle des génocides à celui du géocide ; où les appuis premiers du vivant tendent à s'éroder. Je mis donc cette photo-là dans mon texte, en témoignage de cette imprégnation anthropocénique. Je l'avais prise en quittant Mariposa par la route 140, à cinq heures du matin, alors que les volontaires des brigades de pompiers de la vallée nous croisaient pour aller combattre les flammes. Les silhouettes des pins se détachaient d'un voile dense de fumée, la vallée avait des allures spectrales. Je commençais à me relever de ma chute, j'étais capable de conduire, avec précaution ; mais j'entrevois que ce que je pensais être une fin pour moi – je crus plusieurs fois, pendant ces années d'effondrement personnel, ne jamais pouvoir me relever – cachait peut-être autre chose : une métamorphose – qui sait – quand un système d'appuis doit se modifier, se transformer ; et que celui qui est à naître tarde à paraître, tandis que celui qui meurt peine à passer.

J'ai déjà réussi ça, me disais-je ; j'ai emmené mes enfants en voyage, j'ai pris seul cette responsabilité-là, et ici, parmi les flammes d'un incendie estival, dans la vallée de Yosemite, j'ai su les réveiller pour fuir l'air saturé en dioxyde de carbone. J'ai réussi à les sortir de ce désastre, à leur faire traverser cette côte recouverte du rêve des hommes pour accéder au soleil, à la plage ; de San Francisco à Los Angeles, ce continuum suburbain d'industries qui couvre notre monde d'images, de fictions, de jeux vidéo, de musique – tous les appuis sémiotiques envoyés depuis la Californie –, et qui poursuit l'idéal d'une vie éternelle, libérée de la mort. J'ai réussi à ramener mes enfants. Notre frêle esquif, notre modeste Arche, n'a pas sombré. Et depuis ce retour, je notais que, dans mon corps, quelque chose se modifiait ; étais-je en train de retrouver un appui ? Tant d'heures de méditation avaient-elles fini par offrir au corps le répit dont il a besoin pour se reprendre ? Ai-je, en laissant assez de place au vertige, permis que ce *neutre*, ce *it* du vivant, suive son propre chemin et retrouve ses prises ? Ces relectures seraient-elles en train de me rendre mes attaches ? Quoi qu'il en soit, j'en venais à espérer que ce relèvement fût l'annonce d'une reprise plus collective ; je tenais à ce lien entre l'intime et la totalité, non par orgueil, mais parce que je ressentais de plus en plus nettement le corps comme un paysage, un corps relié ; ce lien entre ce qui s'actualise, au-dehors, et ce qui est là, en nous. En détruisant cette Terre, en la découpant en parts par le jeu d'une monstrueuse comptabilité, en la soumettant avec la violence aveugle d'Achab, nous subissons des effets de rétroaction sur nos corps. *Nous sommes détruits parce que nous détruisons*, notais-je. Et si je percevais, pour ma part, les signes

d'une reprise après ma chute, je ne pouvais pour l'heure qu'enregistrer les marques d'un vertige aggravé, quand tout ce à quoi nous tenons s'érode : le nombre des espèces, le taux de CO<sub>2</sub> dans l'atmosphère, la fonte des glaciers et du permafrost... Nous sommes tous de plus en plus clairement comme moi et mes enfants dans cette aube enfumée de Mariposa à l'orée du parc de Yosemite en train de partir en flammes ; et il nous faut changer d'appuis, retrouver des prises, mais autrement, en deçà des codes par lesquels nous avons dominé le vivant : codes du langage, du pouvoir, de la technique ; si bien que nos chemins, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, croisent celui d'Ismaël, le survivant, qui est là, flottant dans son cercueil *indien*, seul à vivre après le naufrage.

*L'usine de mer : retour au « Péquod »*

Il y a dans *Moby Dick* des pages redoutables, qui se sont gravées dans ma mémoire depuis ma première lecture autour de mes vingt ans. Elles restent pour moi le cœur brutal et prolétarien de l'œuvre, là où la vérité du *Péquod* apparaît, où le terme concret, pratique de l'aventure baleinière – à l'instar du forage pétrolier – se révèle, en deçà des rêveries et des méditations d'Ismaël, en deçà de la quête solitaire et vengeresse d'Achab. Elles sont celles de l'entaille animale, quand un grand corps de cachalot est ramené comme une épave au flanc du navire et que la virtuosité des harponneurs laisse la place à l'industrie, à l'usine. Cette part ouvrière du roman, exposée par Ismaël dès son arrivée à Nantucket dans le passage consacré aux actionnaires du *Péquod*, se poursuit ici par des chapitres noirs où l'on dépiaute, massacre et brûle : « La foudre d'Heidelberg », chapitre LXXVII, où le spermaceti, l'huile contenue dans la tête du cachalot, est extraite. « Seaux et citernes », chapitre LXXVIII, où l'Indien Tashtego dans un élan burlesque finit par tomber, à l'image de Jonas, dans la gueule du monstre évidé. Mais il faut pousser jusqu'aux chapitres XCIV, XCV et XCVI pour entrer dans l'usine de mer, là où les *divinités* sont réduites à une matière première ; c'est dans ce dernier tiers que le livre dévoile dans toute son ampleur la mécanique armée sur les rives de Nantucket. C'est là aussi que les actionnaires du *Péquod* restés à terre commencent à engranger leurs dividendes ; ici, le retrait de Dieu des affaires des hommes et la coupure entre le profane et le sacré déplient leurs conséquences. De ce vaste carnage, Rembrandt a senti les prémices dans sa leçon d'anatomie, où l'on voit de doctes médecins du XVI<sup>e</sup> siècle penchés sur un

cadavre : la nature conçue telle une horloge qu'il importe de démonter. Trois siècles après le peintre, Melville vit en un temps où ce reflux du sacré a ouvert la voie à une exploitation intensive de tout ; ce qu'il décrit, ce n'est plus seulement le droit de profaner le sacré pour *savoir*, pour établir ce qui anime la matière ; c'est un *savoir appliqué*, soumis aux logiques du capital, où il importe au premier chef d'exploiter les entrailles du monde ; un monde fouillé, approprié pour la plus-value. Au chapitre XCVI, « Les fourneaux », le spermaceti est extrait, l'éminceur a dépouillé l'animal de sa peau, l'a étendu, et découpe le lard pour les chaudières...

Le panneau supérieur des fourneaux ayant été enlevé, un grand foyer s'ouvrait à présent devant eux ; les silhouettes démoniaques des harponneurs païens, soutiers à bord des baleiniers, s'y dressaient ; armés de longues fourches, ils jetaient dans les chaudières brûlantes de gros morceaux de lard qui y sifflaient ou bien ils attisaient, au-dessous, les flammes jusqu'à ce que leurs serpents glissent leurs anneaux hors des portes afin de les saisir par les pieds. La fumée s'en allait au loin en rouleaux tristes. L'huile bouillante tanguait avec le navire comme si elle n'attendait que le moment de leur sauter à la figure. [...] Les visages fauves des hommes noircis de fumée, marqués de sueur, leurs barbes emmêlées, le contraste qu'y faisaient l'éclat barbare de leurs dents, étaient étrangement mis en relief et hautement colorés par les caprices du feu<sup>77</sup>.

Ce n'est plus ici la grande épopée d'Ismaël, c'est *Germinal* en haute mer : la mine, les hauts fourneaux ; voilà je crois ce qui m'avait tant frappé dans ma première lecture ; cette prescience, qui apparaît à celui qui lit *Moby Dick* depuis l'avenir, des conséquences de notre usage du monde, quand un système d'exploitation s'étend à la vie entière, à l'*océanique*. En retrouvant ces fourneaux de la mer, je fus rappelé aux cours d'histoire de mes vingt ans quand je vivais en Angleterre, que je suivais un cursus à la London School

---

<sup>77</sup> Herman Melville, *Moby Dick*, *op. cit.*, chap. XCVI, « Les fourneaux », p. 434.

of Economics : *Histoire du capitalisme aux États-Unis, 1800-1900*. Comment les premiers soubresauts de la monétisation du monde, après les luttes de la Boston Tea Party, avaient conduit à se tourner vers les étendues de la mer pour moissonner l'énergie des baleines ; comment dans les lampes à huile, d'un bord à l'autre du pays arraché aux Indiens – déjà, se profilant, ce « cercueil de l'Indien » –, brûlait cette huile de cachalot : la jeune économie s'en servait pour ses bougies, ses cosmétiques, son tannage, ses savons. *Spermaceti* de *sperma*, « graine », et *cetus*, « baleine », substance blanche, cristallisée à l'approche de 0 degré et qui se liquéfie au-dessus des 30 degrés ; il faut l'imaginer, ce forage animal, prémices d'autres forages qui videraient plus tard les entrailles de la Terre. Il faut voir cette huile qui servait à illuminer les rues des villes avant l'introduction des réverbères à gaz. J'apprenais cette *histoire du premier capitalisme* et comment, à l'époque de Melville, les dividendes baleiniers avaient commencé à décliner. Nantucket, à cet égard, connu, avant bien d'autres zones du monde, le sort des lieux délaissés par le capital ; quand le pétrole prit le relais, que le gaz et l'électricité s'imposèrent, et que la vie énergétique fut réorganisée. L'île des Quakers connut alors des décennies d'abandon. Melville n'évoquait pas ce déclin-là – le tombeau du capitalisme – dans *Moby Dick*, mais il en décrivait la violence ; une violence qui me frappa d'autant plus lors de ma première lecture qu'elle s'exerçait à l'encontre d'un animal sacré, que les lois encadrant la pêche *sanctuarisaient*. De la profanation d'un vieux domaine sacré – celui des mythes, des légendes – à la sanctuarisation légale de l'espèce menacée, en passant par son exploitation forcée..., *Moby Dick* était un cas d'école : de la destruction du *sujet océanique* et des tentatives pour le restaurer dans un monde entièrement profane, donc *usé*.

### *Visions des chairs brûlées*

En reprenant le livre – au chapitre « Les fourneaux » – je me souvins que ces passages avaient soulevé en moi d'autres images que celles des ruines du capitalisme ; il y avait ces mots de Melville qui évoquait les immolations sur les bords du Gange ; une cérémonie à laquelle j'avais assisté lors de mon premier voyage en Inde ; Ismaël s'en servait pour donner une idée de ces incendies volontaires en haute mer : « [...] une fois allumée, la baleine fournit son propre combustible, elle brûle par son propre corps. Que n'absorbe-t-elle pas sa propre fumée ! Horrible inhalation, qu'il faut coûte que coûte inspirer, dans

laquelle on est contraint de vivre momentanément, odeur innommable et forcenée pareille à celle que doivent répandre les bûchers funéraires des Indes<sup>78</sup> ! » Il y avait un condensé d'images dans ce passage qui se relièrent en moi à des expériences frappantes, terminales ; j'ai parlé des ghats funéraires le long du Gange, où l'odeur de la peau brûlée vous monte à la tête ; mais il y avait aussi, dans cet incendie des cachalots, dans la description des flammes qui s'élèvent des fourneaux, quelque chose qui me renvoyait à la façon dont, dès l'âge de treize ans, je me figurais « Auschwitz » : usines d'os, de peaux, fabriquant la mort. C'est cet alliage désordonné de mémoires qui, lors de ma première lecture, se mit en branle ; et déjà, ce lien que je cherchais à cerner, du génocide avec le géocide, quand une certaine forme de vie est changée en stock, quand la réification du vivant permet de factoriser la mort ; quand les sujets du monde, dépossédés de leurs droits, de leur souveraineté, sont détruits industriellement. Bien sûr, j'ai eu le temps de revenir sur cet agrégat d'images et de mémoires et j'ai compris depuis combien mes impressions étaient éloignées de ce que Melville a mis dans ces scènes ; cependant, même si ces associations débordaient le livre, je ne pouvais que constater combien ces impressions persistaient : quand les cachalots sont réduits à l'état de choses ; quand la dernière frontière du sacré est franchie ; quand on ouvre la tête d'un cachalot pour éclairer les lampes à huile de la civilisation...

*Le destin de ce que l'on dit « chose »*

Je me raisonnais bien sûr face à cette confusion – les ghats de l'Inde, où le sacré persiste, les feux des baleiniers, où le profane avance, les crématoires des camps, où la mort devient l'objet de la production – en gardant à l'esprit ce fond maladroit de l'ontologie classique qui m'a enseigné qu'il est dangereux de mettre sur un plan d'égalité l'animal humain et l'animal non humain ; une égalité qui, selon les vieux refrains de l'humanisme, menace de voler à l'Homme sa valeur, le propre de sa conscience, de son langage. Et cependant, je ne pouvais empêcher ces images de persister en moi, quand *un certain destin des choses* prend la forme d'une longue chaîne de vies détruites ; les cachalots brûlés sur le pont du *Péquod*, les corps des esclaves pendant la Traite, les corps des déportés partant en

---

<sup>78</sup> *Ibid.*

fumée au-dessus des crématoires ; tout se fondait en un long cortège des *vies traitées comme choses*, comme dans ce saisissant dessin de Joseph Bau dont je venais de croiser la maison dans les rues de Tel-Aviv...



Ainsi brûlaient, dans mon esprit, les corps des baleines sur le *Péquod*. L'usine, à l'arrière-plan du dessin de Bau, c'était *aussi* – à mes yeux – le navire d'Achab ; et les hommes avec les fusils, les matelots du *Péquod* ; et ce qui se dégageait dans le ciel, une fresque de morts qui se liait à d'autres fresques, d'autres morts... animales, végétales... Relisant *Moby Dick*, je voyais ces corps absents qui formaient les peuples hantologiques des *vies traitées comme choses*. Je pensais : voilà où nous nous tenons, dans cette ère des absents que la marche en avant du capital et de l'Histoire a rejetés du côté des choses. Les mots de Melville sur les existences baleinières, les échos de la traversée de Jonas, l'ombre de ce « grand poisson » qui le déposa sur la grève s'associaient à cette vision ; ce n'était pas pour égaliser – animal = *sapiens* – que je raisonnais ; ces formes de vie demeuraient, dans mon esprit, séparées : ici, l'humain, là, le non-humain. Mais il y avait ces images

imprimées en moi ; et ce constat que, chaque fois que *l'horizon indien* était plus anéanti, le tracé de la frontière s'imposait. Ici, les baleiniers, là, les baleines. Ici, des *sujets humains* et là, des *mammifères marins*. Ici, le droit de tuer, et là, le verdict d'une condamnation. Ainsi avançait *l'horizon moderne* de la partition, à partir de l'ascension d'un sujet. *Le sujet crée les choses*. Et ces choses désacralisées sont offertes à l'exploitation ou à la destruction. Ce fut le cas des vies-esclaves, des vies-juives... de tant de *sujets* chosifiés. Cela reste le cas des forêts, des rivières, des lacs, des mers, des animaux... ; là où le droit tranche, où le *sujet* sépare, débute la tragédie des objets. Et je ne pouvais m'empêcher de lire ce destin des choses selon une ligne continue.

Je notai alors ce prolongement à ma loi :

*Il n'y aura pas de changement substantiel de cet horizon où, par nos codes, notre espèce détruit ses appuis terrestres, océaniques, tant que nous n'aurons pas révisé les termes de l'ontologie classique ; comme aucun retour en arrière n'est possible pour restaurer un horizon indien – sacré = monde –, la seule voie qui nous soit offerte est celle d'une subjectivation des éléments non humains, pour les sortir du destin des choses ; il faudra encoder, en modernes, cette vie des choses, pour que celles-ci puissent attester de leur présence et défendre leurs droits ; ce processus a d'ailleurs commencé par la reconnaissance des sujets de la nature : animaux, rivières, lacs, etc. Sans cette modification de l'ontologie classique, nous continuerons à détruire tout ce qui est là, à quoi nous tenons ; car ce qui est traité comme « chose » sera détruit comme tel. C'est cette extension de l'horizon moderne – de la partition, de la coupure, de la séparation – aux éléments du monde qui ont été traités comme choses qui produira une nouvelle situation vertigineuse ; car ce à quoi nous tiendrons demain – nos appuis terrestres, océaniques, atmosphériques – sera juridiquement instable ; du fait que « ça » pourra se défendre, aller devant les tribunaux, voter sur des dispositions législatives. La subjectivation et la reconnaissance des non-humains augmenteront le vertige perspectiviste ; en rendant encore plus complexes les termes d'une habitation commune.*

*Solidarité et emmêlement : Achab et Moby Dick*

Le chapitre « Les fourneaux » est le lieu où se révèlent les pleins effets d'un retrait du sacré. Dans les termes de cette étude : c'est là où *l'horizon indien* de Queequeg est mort.

Mais, au-delà de ce qui sépare entre le *monde des choses* et le *monde des sujets*, qui, dans le roman, légitime l'exploitation marchande de l'océanique et la mise à mort des *sperm whales*, je voyais se dessiner ce qui naissait de cette destruction : une solidarité, un emmêlement humain/non-humain qui s'intensifient au cœur de la ruine. Car, à la fin, ce n'est pas « l'humain » Achab contre « le non-humain » Moby Dick, mais deux entités hybrides qui s'entrelacent : d'un côté, le capitaine et sa jambe prolongée d'une prothèse animale. De l'autre, le cachalot et les lances des harponneurs plantées dans sa peau. D'un côté, une humanité dépendant jusque dans ses prothèses de la vie animale. De l'autre, une nature pleine de nos restes et déchets, transformée par nos usages, partitionnée par le capital, portant la marque de nos prédatons. Et je pensais, au-delà d'Achab et de Moby Dick, aux sacs plastique retrouvés dans les poumons des mammifères marins, aux nids d'oiseaux faits de brindilles de plastique... La solidarité humain/non-humain était bien cet horizon entrelacé du *capitalocène*, où Achab et Moby Dick sont des pôles d'intensité. Ils vont chacun leur chemin et sont pourtant inséparables. Leur caractère hybride est l'un des cœurs du vertige à venir : une ontologie de l'emmêlement où la violence des séparations produites par les encodages est d'autant plus destructrice que les formes de vie sont solidaires.



<sup>79</sup> « Le cercueil de Queequeg », illustration de *Moby Dick, or the Whale* réalisée par Rockwell Kent pour l'édition Random House de 1930, Plattsburgh State Art Museum.

*L'horizon de la survie*

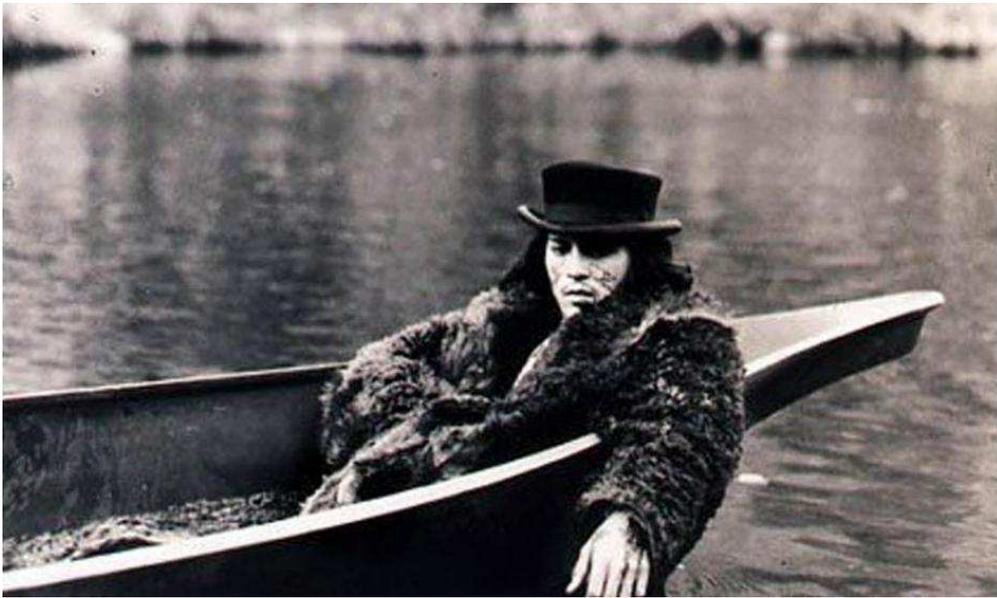
Il me restait à éclairer l'énigme : *le cercueil de l'indien*. Pourquoi Ismaël survit-il à *la place de Queequeg*, dans son cercueil ? C'est cet horizon de survie que je venais à considérer après l'emmêlement d'Achab avec Moby Dick. Comment survit-on quand l'océanique est traité comme le terrestre, exploité et dépiauté et foré et retourné comme lui ? Si le *Péquod* est le *véhicule* du naufrage – je voyais à cet instant que le terme me venait aussi pour parler de véhicules financiers –, quel est le véhicule du sauvetage ? Quelle est la signification de ce cercueil qui resurgit après que le navire d'Achab a sombré ? Si tout le roman est le déploiement de cette découpe chrétienne du profane – la répartition des parts du *Péquod*, de la chasse, de l'huile extraite des baleines entre les actionnaires de Nantucket –, si cette découpe est possible grâce à l'effacement de la relation indienne par les monothéistes – les évangélistes, les colons, les Européens – et si les quarts de nuit sur le *Péquod* nous exposent à l'odeur de la peau brûlée des dieux morts, quelle est cette issue qui se dessine depuis le New Bedford<sup>80</sup> jusqu'au naufrage ? Que peut-on voir dans cette intrigue qui prend forme en marge du duel d'Achab avec le Léviathan et qui ne se dévoile qu'à la fin, quand le « cercueil-canoë » préparé pour Queequeg devient le radeau du survivant ?

Je percevais que, pour aborder ces questions et la façon dont elles se rapportent à notre destin – comme survivre au *capitalocène* ? –, je devais m'imaginer ce que *Moby Dick* laisse sous forme elliptique et brève dans l'esprit du lecteur. Je voyais Ismaël dans le bouillonnement ressortant la tête de l'eau, se hissant dans le canoë. Je le suivais tel un mort dans le cercueil où Queequeg, fiévreux, pensant mourir, s'était lui-même allongé. Le cercueil-canoë errait sur les eaux jusqu'à ce qu'un navire se porte à son secours. Je me figurais alors Ismaël dans ce cercueil flottant, pensant à son ami Queequeg, à cette place qu'il occupait désormais : en lieu et place du Polynésien, à *la place de l'Indien*. Je savais, pour avoir survécu à mon frère – et l'ami, à sa façon, est toujours un frère –, que la position du survivant nous renvoie à de sévères fidélités : quelle histoire écrivons-nous au nom de

---

<sup>80</sup> Sinon plus tôt, selon ce qu'en dit Ismaël en ouverture : « quand je me surpris à faire halte devant l'échoppe du fabricant de cercueils et à emboîter le pas à tout enterrement que je croise [...] alors, j'estime qu'il est grand temps pour moi de prendre la mer » (*Moby Dick*, *op. cit.*, chapitre premier, « Mirages », p. 46).

celles et ceux qui ne sont plus ? Quelle histoire Ismaël écrira-t-il au creux de son cercueil ? Et plus je tentais de me faire une image précise, plus les souvenirs d'un film entêtant de Jim Jarmusch, *Dead Man*, s'invitaient dans mon esprit.



*Le cercueil de Queequeg*

Ce fut pour mieux cerner les contours de la survivance d'Ismaël que je revins en arrière dans ma lecture, au chapitre CX, « Queequeg dans son cercueil », en ces moments suspendus où le compagnon du narrateur est donné pour mort, où lui-même s'y prépare. Melville, comme Cash, le menuisier de *Tandis que j'agonise*, bâtit l'instrument de son récit ou, plus exactement, de son échappée ; on est encore loin de l'assaut, loin du combat avec la baleine blanche ; et pourtant, déjà, l'issue se charpente : on construit le cercueil à la demande de Queequeg, lequel, tels les vieux qui voient leur mort venir, sculpte par la même occasion la forme de sa vie future dans l'au-delà :

Dans la grisaille du premier quart, alors que le jour perçait à peine, il appela un homme, lui prit la main et lui dit que, se trouvant à Nantucket, il y avait vu par hasard de petits canoës de bois sombre, pareil à l'opulent bois de fer de son île natale et que, s'étant renseigné, il avait appris que tous les baleiniers venant à mourir à

Nantucket étaient couchés dans ces mêmes canoës noirs et que l'idée d'être même étendu lui avait beaucoup plu, car ce n'était pas sans ressembler aux coutumes de sa race lorsque, après avoir embaumé le corps d'un guerrier, on l'allonge dans son canoë, le laissant emporter par les flots jusqu'aux archipels d'étoiles. Car non seulement ils croient que les étoiles sont des îles mais encore que, bien au-delà de tout horizon, leur mer clémente et sans rivage se confond avec le blanc du ciel pour former les blancs brisants de la voie lactée. Il ajouta que l'idée lui donnait le frisson d'avoir, selon l'usage marin, son hamac pour linceul et d'être jeté comme une pâture infâme à la voracité des requins charognards. Non, quand bien même cela impliquait une navigation incertaine et une longue dérive dans la confusion des âges, il souhaitait avoir un canoë comme ceux de Nantucket, d'autant plus adéquat pour un baleinier qu'à la façon des pirogues, ces canoës-cercueils n'avaient pas de dérive<sup>81</sup>.

Je recopiais ce premier extrait du chapitre CX, car tout y était déjà : le froid de la mort et la peur du rituel marin – « son hamac pour linceul » et le corps offert aux requins –, le souvenir de l'île originelle et de ses traditions océaniques – le corps du défunt emporté sur son canoë-cercueil pour se fondre dans « les flots jusqu'aux archipels d'étoiles » –, le rituel propre aux Nantuckais et où se révélait ce syncrétisme que j'avais moi-même aperçu lors de séjours avec mes parents quand nous habitions à Boston ; syncrétisme de ce « pays lointain », évangélisé au début du XVII<sup>e</sup> siècle, mais qui gardait la marque de la présence amérindienne : le nom de Nantucket provenait d'une des langues algonquiennes parlée par les Wanpanoags qui occupaient les actuels États du Massachusetts ; des Indiens qui, après les contacts avec les Anglais, furent décimés par la guerre et les maladies. Le sens du cercueil commençait à se dessiner ; ce lieu vide, évidé, où s'écrivait et continuait de s'écrire l'histoire américaine, l'histoire *d'une mort indienne*. Ici, cette extension des droits du capital s'accomplissait à partir d'une destruction de l'océanique, là où tout est relié, où « les

---

<sup>81</sup> Herman Melville, *Moby Dick*, *op. cit.*, chap. CX, « Queequeg dans son cercueil », p. 484-485.

étoiles sont des îles ». Plus je m'attachais à la survie d'Ismaël, au « canoë-cercueil », plus le texte de Melville me semblait écrit sur ce tapis de la mort indienne, dans le creux d'un monde où le sacré avait décliné au profit du profane, de la découpe matérielle du vivant. Et je n'étais pas surpris de voir que c'était à l'approche de la mort de Queequeg que ce souvenir des rituels amérindiens resurgissait. C'était le sens de la dérive obsédante dans *Dead Man*, le film de Jim Jarmusch où un homonyme du poète anglais William Blake est soigné par un Indien au nom programmatique : « Nobody ». Quelque chose dans ces associations se nouait non seulement à cette errance somptueuse, en noir et blanc, portée par le flot tempétueux de la guitare esseulée de Neil Young, mais encore à tous les récits archaïques qui évoquaient ce temps du passage, de la vie à la mort, à la revie.

*Un devoir à terre, un devoir pour la Terre...*

En retrouvant ce chapitre, en l'auscultant de près, je tombai sur le moment où Queequeg, libéré de ses fièvres, ayant échappé à la mort – et le lecteur voit à cet endroit que cette crise, cette maladie, en plus de nouer le récit d'inquiétude, a permis que se construise ce qui, à la fin du roman, servira d'horizon – Queequeg, donc, revenu parmi les vivants, après avoir apprivoisé les limbes, traversé ce que j'ai appris à appeler pour moi-même « une mort dans la vie », quand tout en nous a, semble-t-il, disparu et qu'il faut passer de l'autre côté en rendant les armes, en se préparant à mourir, faute de forces ; retrouvant donc ce moment qui, je l'espérais, était aussi le signe que j'étais moi-même en train d'arriver sur l'autre rive, au bout de ma *chute vertigineuse*, je fus attiré par une mystérieuse gravure accomplie par Queequeg dans ce bois qui doit lui servir de cercueil :

Mais maintenant qu'il avait apparemment pris toutes ses mesures devant la mort, que son cercueil s'était révélé bien ajusté, Queequeg tout soudain revint à la vie, il s'avéra bientôt que la boîte du charpentier était inutile et, à ceux qui lui exprimaient leur ravissement étonné, il répondit en substance que la raison de cette brusque convalescence tenait au fait qu'au moment critique il s'était souvenu d'avoir négligé un petit devoir à terre. Aussi s'était-il ravisé quant à sa mort et il déclara qu'il ne pouvait mourir pour le

moment. Ils lui demandèrent alors si vivre ou mourir dépendait de sa volonté souveraine et de son bon plaisir. Il répondit : certainement. En un mot, l'opinion de Queequeg était que si un homme était décidé à vivre, une simple maladie ne pouvait le tuer, ni rien, hormis une baleine ou une tempête, ou quelque agent destructeur de même nature [...]. Avec une sauvage fantaisie, il utilisa désormais son cercueil comme coffre, y versa le contenu de son sac de toile et y rangea ses vêtements. Il consacra de nombreuses heures de loisir à sculpter sur le couvercle des figures grotesques et des dessins et il semblait qu'il cherchât à sa manière primitive à y transcrire les tatouages compliqués de son corps. Tatouages qui étaient l'œuvre d'un défunt prophète et voyant de son île qui avait écrit, dans ces caractères hiéroglyphiques, une thèse complète sur les cieux et la terre et un traité mystique sur l'art d'atteindre à la vérité. La personne de Queequeg était dès lors une énigme à déchiffrer, une œuvre étonnante en un volume dont lui-même ne pouvait pas lire les mystères contre lesquels battait pourtant son cœur de chair. Ces mystères étaient donc destinés à tomber en poussière avec le parchemin vivant où ils s'inscrivaient et à demeurer à jamais impénétrés<sup>82</sup>.

Je notais, dans cette revue de Queequeg, que deux mystères nous sont transmis : il y a ce « devoir à terre » d'abord, dont nous ne saurons rien ; ce souvenir d'un « devoir » qui le rappelle à la vie, qui le réveille de la mort. L'ami d'Ismaël se relève pour *faire son devoir*, mais le texte nous laisse dans le blanc de cette mission, à l'endroit où nous avons à nous poser cette question ; quoi ? Quel devoir l'appelle ? Et je ne pus m'empêcher de sentir que ce blanc produisait en moi un écho singulier ; car cette question, c'était celle que j'avais moi-même dû, par force, accepter d'entendre ; pendant tout le temps de ma chute, je dus me soumettre à la blessure, à la perte, me rendre au chagrin et plus encore au vertige ; et combien d'heures, en méditation, ai-je passé à me laisser ainsi flotter, pour que le corps

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 487-488.

suive son chemin, pour que la tête lâche son pouvoir de gouvernement ; des heures où j'ai vu grandir et forcer en moi cette question du « devoir » ; qu'est-ce qui nous rappelle ? À l'exacte image du blanc, du trou laissé par Melville, je m'interrogeais sur ce « devoir », et comment revenir. Le temps de cette relecture du *Moby Dick* coïncidait avec un moment tournant de ma chute où je sentais que quelque chose, en effet, commençait à prendre forme, que je peinais encore à nommer mais qui était de l'ordre de cet appel à reprendre pied. Et je voyais par ce blanc laissé sur ce « devoir à terre » – que devait faire Queequeg, qu'il ne fit pas, qu'il transmit à Ismaël, par le biais de son cercueil, de son canoë ? –, par ce « devoir » qui me semblait se transformer, de minute en minute, en « devoir pour la Terre », que les vides laissés au cœur d'un texte sont comme des trous noirs qui nous aspirent, en nous appelant à notre tour à ce cœur vide en nous-même d'où procèdent toutes les questions et, parmi elles, la plus exigeante : à quoi sommes-nous dus ?

*Le sens d'un tatouage : une thèse sur la peau*

Quant au deuxième mystère, c'était celui dont le corps de Queequeg est le script : ce vaste tatouage prophétique dont Melville nous dit combien il est indéchiffrable. Et si j'avais toujours soupçonné que la conscience indienne, bien que souvent traitée par Melville avec ironie, est au cœur du livre, si j'avais toujours senti qu'en fait l'auteur la place au-dessus des valeurs chrétiennes qui gouvernent le *Péquod*, ce qui était déposé là, dans ce passage, en était la preuve ; *quel était ce savoir indéchiffrable dont le corps de Queequeg était porteur ?* Et, par le truchement du cercueil, du canoë, en quoi devenait-il le cœur du *sens à venir* du roman, celui qu'il faudrait déchiffrer ?

Je reprenais un à un les éléments relevés et je notais : a. que ce corps-écrit de Queequeg, porteur d'une vaste cosmogonie à même la peau, d'« une thèse complète sur les cieux et la terre » allait mourir, sans laisser de traces : « Ces mystères étaient donc destinés à tomber en poussière avec le parchemin vivant où ils s'inscrivaient ». b. Qu'à peine relevé de cette mort à laquelle il s'est préparé en se souvenant d'un « petit devoir à terre » – je notais aussi tout le subtil humour, cachant un rire gigantesque sur ce à quoi la vie tient, qui est là, au cœur de la revie du harponneur ; et oui, peut-être qu'il suffit d'un « petit devoir », le souvenir qui vous revient d'avoir laissé, par exemple, une fenêtre ouverte en partant de

chez vous, ou quelque chose de plus anodin encore, pour rebasculer du côté des vivants –, qu'à peine relevé, donc, il avait ressenti le besoin de transcrire ses tatouages sur le bois du cercueil. Je notais que c. c'était donc tout ce *script indien*, cette cosmogonie, que Queequeg, à la faveur de sa revie, transférait, de sa peau vers le bois : « Il consacra de nombreuses heures de loisir à sculpter sur le couvercle des figures grotesques et des dessins et il semblait qu'il cherchât à sa manière primitive à y transcrire les tatouages compliqués de son corps. » Je notais que d. dans la perspective du naufrage, de la mort finale de Queequeg et de la survie d'Ismaël, cet acte de sculpter, non plus sur sa peau mais sur le canoë, prenait un sens plus vaste ; Ismaël devenait le légataire de ce *testament indien* ; le porteur de cette « thèse complète sur les cioux et la terre ». C'était dans ce cercueil sculpté couvert des figures reproduites du prophète de « l'île » d'où venait le harponneur – le « défunt prophète » – qu'Ismaël survivait au naufrage. Il s'accomplissait dès lors, dans cette intrigue secondaire, un basculement : car c'était un exclu du récit monothéiste – « Ismaël » –, un errant qui avait pris la mer non pour le profit mais pour l'aventure qui, sur la fin, après le naufrage de cet usage du monde, de cette exploitation de l'océanique, venait en quelque sorte se mettre au lieu de la mort indienne, dans le cercueil de son ami – j'allais écrire, pour ma part, au lieu du frère défunt. C'était ce *bobo*, ami du harponneur, du païen, qui désormais, porté par ce cercueil tatoué, aurait la charge de ce *script à venir*, toujours indéchiffrable et qui, comme les hiéroglyphes, attendrait d'être compris. Et je me voyais à mon tour à cet endroit-là, en devoir de lire ce *script indien*, en repartant du canoë-cercueil, pour voir dans les dessins de Queequeg ce qui nous est transmis. Qu'est-ce qui ressort du *capitalocène*, du naufrage, de la ruine ? Quelle espèce de conscience et de savoir est relancée à l'endroit du lieu détruit ?

*Croire en Ismaël, entendre le récit qu'il transmet*

J'ai pu dire, notamment dans l'étude sur le *Quichotte*, que je *veux* croire à la fiction, à Benengeli, à l'auteur de la place de Tolède, à Suarez Miranda qui, aux dires de Borges, consigna l'histoire de la Carte de l'Empire ; je choisis de croire. Non que cette croyance puisse être opposée à un réel qui serait là, devant nous, en deçà de toute croyance ; car je vois que ce que nous prenons pour réel, ce que nous disons « réel », est tramé de tant de codes – juridiques, techniques, sémiotiques, théologiques... – qu'il serait illusoire de

penser qu'il y a pour nous autres humains des choses qui sont ; je dirais qu'elles sont dans le vivant, pour ce qui, dans le vivant, est là, en action, hors de tout encodage ; mais, pour nous qui sommes des habitants du code, il ne reste que la naissance et la mort comme *moments de réalité*, et quelques autres encore où nous sommes, dépouillés de tout habit, livrés à la dimension océanique, à la pure présence, hors de tout langage.

Or il se trouve que, parvenant à l'issue de cette étude sur *Moby Dick*, suivant le fil de ce violent encodage de la nature par la partition capitaliste, elle-même fille de la séparation du profane et du sacré, j'en vins à me relier à cet horizon de croyance ; et je vis que, si je *crovais* au survivant Ismaël, celui qui témoigne au-delà du naufrage grâce à l'apparition du canoë-cercueil dans le bouillonnement océanique suivant l'engloutissement du *Péquod*, si j'acceptais que *Moby Dick* soit, comme le suggérait Melville, un « récit documentaire », en *croyant* que je devais bien ce livre à la survivance d'un seul – je relisais à cet instant l'exergue tiré du livre de Job, au début de l'épilogue, « ... et je me suis échappé, moi seul, pour t'apporter cette nouvelle<sup>83</sup>... » –, si j'en venais à vouloir faire dialoguer cette croyance avec le vaste ensemble de croyances qui structuraient nos habitations, tous ces encodages que nous prenons quotidiennement pour le « réel », alors il me fallait en imagination pousser un peu loin cette histoire ; la prolonger en pensée.

Dans la courte et éclatante fin où, en quelques chapitres denses et furieux, la lutte contre le cachalot est soldée, la part réservée à la survie d'Ismaël est infime, à peine deux pages ; et c'est pourtant cette part infime que je me sentais en devoir de poursuivre.

Ainsi – nous dit Ismaël brièvement –, surnageant loin de cette scène, pourtant toute entière livrée à mon regard, l'aspiration du navire qui semblait m'attira lentement vers son tourbillon. Quand je l'atteignis, ce n'était plus qu'un étang mousseux. Et je tournai et tournai, me rapprochant sans cesse de la bulle noire au centre de cette roue en mouvement. Je tournai, tel un nouvel Ixion, jusqu'à ce qu'ayant atteint à ce point vital, la bulle noire gonfla et creva

---

<sup>83</sup> Herman Melville, *Moby Dick*, *op. cit.*, « Épilogue », p. 571.

entraînant dans son effort, et grâce à sa flottabilité, le cercueil-bouée qui, projeté avec force, bondit sur l'eau, se renversa et vint en surface à mes côtés. Soutenu par ce cercueil pendant près d'un jour et d'une nuit, je flottai sur un Océan qui chantait doucement un hymne funèbre. Les requins inoffensifs glissaient, muselés, autour de moi et les aigles sauvages de la mer avaient le bec au fourreau. Le second jour, une voile approcha, toujours plus près et me recueillit enfin. C'était l'errante *Rachel* qui, rebroussant chemin, en quête de ses enfants perdus, n'avait trouvé qu'un autre orphelin<sup>84</sup>.

Ismaël, ici, est sauvé. Il pourra nous raconter son histoire, et l'aventure qui conduisit au naufrage du *Péquod*. La fin est un commencement, *Moby Dick* une boucle narrative infinie. Et je fus ému, alors que je terminais cette relecture, de trouver au cœur de cette scène la « bulle noire », ce « point vital », car j'y vis en retranscrivant le texte un écho au « centre vide » que Magris avait aperçu chez Musil et plus tard, dans tout ce milieu « *mittel* » de l'Europe ; centre évidé, en plein cœur, point où converge toutes les grandes quêtes. C'était le point focal de ce lieu où tout finit et tout commence ; la « bulle noire » où avait sombré le *Péquod*, véhicule de mort, d'où sortait le canoë, véhicule de la revie, comme le temps messianique se tuilant avec le temps apocalyptique, l'espoir avec le désespoir, et la joie avec le chagrin accepté. Il y avait ici ce secret bien gardé d'une histoire vue par le creux, l'absence, ce qui fuit ; la « bulle noire » en vint, pendant les quelques minutes où je la considérai, à coïncider avec le vide que j'avais tant craint pendant le temps de ma chute ; vide physique dans la matière, vide cosmique des espaces infinis, vide du sujet quand il s'impersonnalise ; vide que l'on redoute jusqu'au jour où l'on saisit, par un long travail, qu'il est ce à quoi l'on tient, ce par quoi tout tient ; le vide tendu entre des forces qui cherchent à le cacher, à le combler. Mais je ressentis, au-delà de cette émotion, que je devais à mon tour écrire au lieu de cet ellipse, à l'endroit de cette « bulle noire », au cœur de ce vortex du naufrage, là d'où le « cercueil-bouée », « projeté avec force, bondit. »

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 571-572.

*Après le naufrage*

Je vis donc Ismaël comme dans la gravure sur bois – l’illustration – de Rockwell Kent, allongé dans le cercueil ; je tentai de me projeter là, à cet endroit, dans ce frêle esquif pendant un jour et une nuit ; je me fis une idée des tiraillements du sel sur ma peau, du soleil haut dans le ciel qui m’aveuglait ; pour moi, il n’avait pas plu ; je vis, pendant la nuit, cet archipel d’îles des étoiles évoqué par Queequeg ; parfois, je me tournais pour voir, à la lumière de la lune, les dessins sculptés par mon compagnon défunt ; j’eus le temps de me repasser les heures du naufrage ; je vis Achab emporté par la corde de son harpon, attaché par le cou ; je pensai à cet instant à mon frère, à ce geste qu’il avait lui aussi accompli ; je ne cherchai pas à déchiffrer les dessins sculptés de Queequeg ; je laissai le mystère de cette transmission pour le temps à venir ; que voulait écrire le défunt prophète de l’île sur la peau de Queequeg ? Lorsque je vis les voiles du *Rachel*, je ne manifestai pas de grand enthousiasme ; après les épreuves, lorsqu’on a, pour soi, traversé la mort, il semble que la peur, l’inquiétude se dissipent ; nous attendons plus calmement notre sort. Je souris à l’équipage et me laissai soulever jusqu’au pont ; puis ce fut sans y penser que je leur dis de hisser mon « cercueil » ; comme ils ne souhaitaient pas s’en encombrer, je leur expliquai que les dessins sculptés dans son bois méritaient d’être emportés et qu’ils pourraient en obtenir plus tard une jolie somme ; on hissa donc « la thèse complète sur les cieux et la terre » et « le traité mystique sur l’art d’atteindre à la vérité ». Je me sentais en charge de ce testament, sans pour autant me sentir accablé. J’avais la calme certitude de tenir une raison suffisante à ma survie. Il fallait écrire et dire et transmettre cette histoire. Et je me surpris à penser qu’il s’agissait là, en fait, de la raison de ma crise vertigineuse ; elle m’avait entraîné à tomber jusque-là, jusque dans le cercueil de l’Indien ; mais je restai, au cours des longues semaines que nous mîmes à rejoindre la terre, comme silencieux et irrésolu ; car si ma tâche, comme survivant, est désormais attaché à ce livre sculpté sur le canoë, je n’arrive pas pour autant à en cerner le sens : quelle histoire faut-il écrire à partir de la ruine ? À quoi pourra nous servir ce vieux script indien ? Et n’est-ce pas un cercueil ? Si j’en fais don à un musée, n’est-ce pas en tuer une deuxième fois le sens ? Et si je parviens à récupérer mon bien auprès de l’équipage du *Rachel*, et que je le porte en terre ou le laisse aller sur les eaux, transmettra-

t-il son histoire au reste du vivant ?

ENQUÊTE

## Nouvelle-Zélande: les droits et devoirs du fleuve Whanganui

Par Estelle Pattée — 28 mars 2017 à 17:06 (mis à jour à 20:49)



Le fleuve Whanganui. Photo Stuart Franklin. Magnum f t

Le Parlement néo-zélandais vient de reconnaître l'un de ses principaux cours d'eau, comme une entité vivante et l'a doté d'une «personnalité juridique». D'autres pays explorent déjà cette voie, mais pas encore la France.

Aujourd'hui, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, alors que je vois se forger concrètement les types d'encodage qui permettront de conférer des droits à la nature, alors que se formulent, depuis une trentaine d'années, des propositions non plus seulement pour sanctuariser des espèces et des écosystèmes, mais pour partager autrement le monde – entre les droits des humains et des non-humains –, je me dis que le cercueil-canoë est peut-être en train de déployer le sens dont il était porteur. Et, tandis que je recherche un article datant de l'année 2017 relatant l'histoire d'un fleuve, en Nouvelle-Zélande – le Whanganui, du nom de la tribu aborigène vivant sur ses rives –, je médite une dernière fois sur ce qu'il adviendrait de l'aventure d'Ismaël à l'heure de cette nouvelle

organisation des sujets du monde. Quelle sorte de duel est en train de se configurer par le biais des « émancipations » de la nature ? Quelle forme de survie ou de revie se dessine face au *capitalocène* ? Est-ce une revanche de *l'horizon indien* : l'introduction, au cœur même des encodages modernes, d'un pouvoir de la nature et d'une subjectivation du vivant ? En gardant l'image du cercueil gravé, je me demande s'il s'agit de donner corps à ce que la science reconnaît – l'interdépendance humaine et non humaine –, à ce que les savoirs indiens ont toujours su, ou si ces droits de la nature sont la manifestation d'une énième partition pour séparer encore.

Il faut imaginer Moby Dick en justice, pensais-je, le cachalot de Melville attaquant les actionnaires de Nantucket non par la voie de sa souveraineté nue, en haute mer, mais par le biais de ses avocats, dans les prétoires de la côte Est américaine. Je vois déjà les manchettes sur cette jurisprudence à venir : *Le cachalot Moby Dick revient du passé pour attaquer Achab et les actionnaires du Péquod... Un procès retentissant... et dans son sillage... L'océan Pacifique contre Shell, Les glaces de l'Arctique contre la British Petroleum. Les ours des Pyrénées contre l'Union européenne. Les forêts finlandaises contre l'industrie du charbon polonaise. Les coraux de Polynésie contre les sociétés d'extraction pétrolière. Les baleines contre les pêcheurs japonais...*

Et j'écrivis alors un nouvel ajout à ma loi...

*Le vertige permet de rendre compte de ce qui nous arrive quand la destruction de nos systèmes d'appuis conduit à une telle crise, un tel effondrement et un tel asservissement des vies traitées comme choses qu'il ne reste pas d'autre voie pour défendre le vivant de cette mort à laquelle la partition moderne le condamne que de le faire accéder par des encodages inédits au statut de sujet ; la reprise de nos liens au monde, notre réattachement, ne se fait pas alors par le retour à l'horizon indien, mais par un détachement supplémentaire, une partition plus poussée ; ce n'est pas cet horizon qui est rétabli, mais un encodage de celui-ci ; au lieu d'une stabilité accrue, il en résulte une plus grande instabilité ; c'est ce vertige ontologique qui constitue la marque du XXI<sup>e</sup> siècle ; le seul qui permette de lutter efficacement contre l'emprise industrielle, technique, économique, capitaliste ; ce vertige ontologique où le vivant accède aux droits ne se fait pas dans le sens de la liaison – l'océanique – mais dans le sens de la séparation : nous entrons dans un monde où des sujets collectifs – une forêt, un lac, une mer, un océan, une certaine parcelle de terre –*

*entreront en conflit avec d'autres sujets collectifs humains. Car, ne parvenant pas à habiter le monde autrement qu'en le partitionnant, nous n'avons pas d'autre issue que celle de cette énième découpe. Il convient de soutenir ce vertige des droits aux vivants, et ce, pour leur permettre de se défendre contre les intérêts humains, tout en ayant à l'esprit que nous aurons, ce faisant, accéléré le vertige de la perspective et étendu le champ des conflits.*



## ÉTUDE N° 8

### DANS LES RUINES DU MONDE

#### *Sebald et le vertige du temps*

Ce fut dans les tout premiers jours de janvier, quand la ville où j'étais parti vivre – Berlin, lieu de tant de ruines – semblait chercher une issue au-delà de la nuit, de l'hiver infini, et que les quelques minutes de jours supplémentaires offraient aux corps endeuillés par l'obscurité de novembre, puis décembre, l'espoir encore fragile, tremblant, d'une vie à venir, à cette époque de tournant, au début de l'année nouvelle où la moindre douceur dans l'air alliée à l'allongement du jour pointait vers un printemps encore si lointain, si inatteignable que j'étais tenté d'y renoncer plutôt que de traverser la déception et l'attente de ces longs mois où le ciel resterait bas et lourd et gelé ; ce fut dans cette pâleur de janvier, terré, et le corps traversé par la peur, que je me lançai dans ce que je savais être la dernière étude de ma traversée : je reprenais la lecture – relire, relire – de *Vertiges*, le livre de Sebald que je savais être dans son original allemand explicitement titré : *Schwindel. Gefühl.* « Vertige. Sentiments. » Je pouvais donc m'appuyer – pour me guider – sur l'Allemagne qui m'entourait, cette nation dont le seul nom coïncidait pour moi avec une certaine histoire de la destruction : ce pays que Sebald lui-même quitta pour s'éloigner de la honte ; et autour de moi aussi, la langue allemande à laquelle, malgré les années d'exil, l'écrivain demeura fidèle. Et je sus dès les premières lignes soulignées en un autre temps que cette relecture serait comme une plongée dans un miroir :

Il fut parmi les derniers à quitter le vestiaire, jeta encore en sortant un regard oblique à son image dans le miroir et se posa à son propos, pour la première fois, la question qui devait le préoccuper dans les décennies à venir : qu'est-ce qui fait sombrer un écrivain<sup>85</sup> ?

---

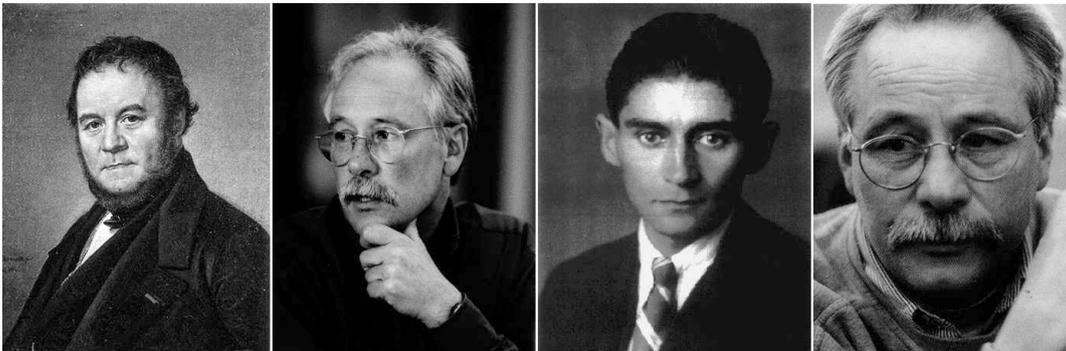
<sup>85</sup> W. G. Sebald, *Vertiges*, trad. Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2001 ; rééd. coll. « Babel », 2012, p. 19.

*Qu'est-ce qui fait sombrer un écrivain ?* La question que pose Sebald en évoquant Stendhal et cette autre question qui pour moi lui est liée – *que peut-on apprendre quand on sombre ?* – me parurent à cette heure, après plus de cinq années d'émiettement du sujet en moi, de chutes à répétition, d'effondrement de ce que nous appelons *la santé*, après que des infections, des douleurs, des dérèglements organiques incompréhensibles m'avaient tenu alité la plupart du temps et que des troubles de la raison contenus à grand-peine m'avaient porté à ne plus exister qu'à moitié tant les peurs de chaque instant étaient grandes et handicapantes ; ces questions de la chute et du savoir de la chute me parurent comme l'écho exact de toute ma recherche ; et ce n'est pas sans une certaine joie que je me mis à espérer que ce que Sebald avait trouvé dans son trouble allait m'aider à sortir enfin de ce cycle riche mais périlleux de la vie, quand nous mourons sans totalement mourir.

*Un feuilleté d'errances*

Le livre, *Vertiges*, dès que j'en repris le chemin en ces jours froids et mornes, se révéla à moi comme un feuilleté d'errances tourbillonnantes où, chaque fois, le narrateur suit les méandres de ses troubles. Le livre était un écho presque parfait de ce que j'avais nommé ma « crise vertigineuse » : quand l'existence semble avoir perdu ses prises, et le sujet dévisse dans un vide dont il ne voit plus le bout. Après quelques heures, deux soirées exactement, qu'une nouvelle crise m'avait condamné à passer allongé, alors que ma colonne une fois encore avait décidé de ne plus me porter, je retrouvais dans *Vertiges* comment l'humble écrivain de l'université d'East Anglia s'était glissé à l'approche de sa quarante-septième année dans les pas de deux géants : parmi les quatre parties dont le livre est tissé – et ce verbe *tisser*, qui renvoie à la matérialité textile du livre, n'aura jamais mieux convenu à une œuvre contemporaine qu'à celle de Sebald –, la première est consacrée à un moment de la vie de Beyle/Stendhal et la troisième à un voyage de Kafka, ici le « docteur K », Sebald semblant s'être littéralement immiscé entre ces deux prodiges en offrant la deuxième et la dernière partie de son livre à sa propre silhouette, à son errance et, partant, à l'histoire de son trouble. Le livre est ainsi tuilé, laissant apparaître des motifs de dates et de villes qui se recourent : Venise, Vérone, le lac de Garde, 1913. Et c'est bordé par les émois amoureux de Beyle, les effrois des campagnes napoléoniennes –

le passage du col du Grand-Saint-Bernard, la bataille de Marengo – et la douloureuse solitude du docteur K en visite à Venise puis à Vérone que Sebald cherche à reprendre pied, naviguant entre les époques, entre les temps, pour finalement, plutôt que de retourner directement à son exil anglais, passer par le village de son enfance, W ; un W qui, pour le lecteur que je suis de *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, produisait un écho singulier : une tentative toujours échouée de revenir au lieu du désastre, au lieu des fantômes. Et je fus assez vite certain que je devais commencer par là, par la chute, par cet évanouissement du sujet – comment ça se manifeste et quelle espèce de vertige en découle ? –, non sans réaliser au préalable un rapide montage pour donner forme à cette structure feuilletée, à ce tuilage du livre structuré autour de ces quatre moments : 1. Beyle et ses années italiennes. 2. Sebald, son errance en 1980 reprise par un second voyage en 1987. 3. Le « docteur K, *alias* Kafka, en Italie, apparaissant dans les lacunes de ses notes. Et 4. Sebald, prenant la décision de mettre fin à son errance non sans repasser par le bourg de son enfance : W.



*Au-delà de l'extermination*

Je conçois aisément qu'un homme né en Allemagne en 1944 dans un village près de la frontière avec l'Autriche et arrivé à l'âge mûr – l'âge des effondrements – soit enclin à se confondre avec les corps des survivants ; ou, plus précisément, avec ce qui sur le tard revient hanter celles et ceux qui ont survécu à l'Europe, à ses crimes, à tout ce qui a eu lieu. Et si j'ai pu, pour ma part, me dire que mon temps, celui du XXI<sup>e</sup> siècle, devrait être celui de la revivance – à condition de trouver les formes appropriées de cette revie –, je ne peux que comprendre comment, en se mettant à écrire sur le tard, vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle,

Sebald fut happé par la voix et le corps des morts, de ce que les morts persistent à dire dans le présent. J'ajouterai d'ailleurs, au vu de ce que j'ai aperçu pendant mes sept années de vie berlinoise, qu'il n'y a pas d'autre voie de salut pour un Allemand résolu à ne pas écarter la honte venue du passé que de chercher, plus ou moins explicitement, à être juif ; ce que l'écrivain Sebald ne cesse de faire en entremêlant sa vie à celle des errants, des exilés, des migrants et, finalement, en faisant corps avec la destruction. Mais ce que je percevais de la partition de *Vertiges* – Stendhal/Sebald/Kafka/Sebald – me semblait dévoiler une chute plus singulière et une hantise plus profonde que celle commune à la génération de l'après-extermiation. *Vertiges* explore un trouble du sujet et un affolement des signes ; et c'est dans ce trouble et cet affolement que je sentis bientôt que la lecture m'emportait : comment le narrateur qui se présente ici sous son nom perd-il son identité ? Comment sa chute m'est-elle contée ? Telles étaient les questions que j'avais consignées dans les marges du livre. Et le fait qu'elles étaient liées aux formes de la survie dans un monde en ruine – anthropocéniquement en ruine –, en prolongeant ce que j'avais aperçu dans *Moby Dick* – le « cercueil indien » grâce auquel Ismaël survit –, me portait d'autant plus à vouloir y répondre. Comment donc s'organisait ce temps de la survivance sebalddienne ? Vers quoi pointait l'emmêlement des temps dans *Vertiges* ?

*Les deux morts du sujet vertigineux*

Je notai pour commencer que, s'entrelaçant à la vie italienne de Beyle et à l'éreintement de Kafka, le « docteur K », cherchant compagnie dans un établissement thermal en luttant contre sa mélancolie, le narrateur de *Vertiges* s'y reprend à deux fois pour se faire mourir ; pour nous introduire dans cette mort où il tombe, où quelque chose, en lui, sombre. Et comme j'acceptais que Beyle selon le narrateur ne soit pas tout à fait Stendhal, que le « docteur K » également soit tenu à distance, par cette désignation, du réel Franz Kafka, comme la narration m'invitait à mesurer les écarts entre ce qui est de l'ordre du document et ce qui s'avance sous la forme de la fiction, je cherchais à saisir qui, du narrateur – Sebald – ou de l'auteur – Sebald –, est précipité dans cette chute. Qui est là dans les pages de *Vertiges*, coincé entre deux écrivains ? Qui parvient à dire *Je* ? C'est là le cœur vertigineux de toute écriture à la première personne, un cœur sur lequel je ne souhaitais pas m'attarder du fait que cette question fut l'objet, au fil du temps, de nombreux

commentaires. En somme, c'est entendu : *Je est un autre*. Et je fus très soulagé, tandis que je me promenais dans les pages d'un livre d'entretiens publié sept ans après la mort de l'écrivain, de trouver une déclaration qui tranchait cette affaire connue des possibilités du *Je*. Dans *L'Archéologue de la mémoire*, composé d'interviews données dans le monde anglophone, Sebald suggère, il est vrai pudiquement, que la vie de son narrateur *est* – un peu – la sienne :

Dans *Vertiges* – déclare-t-il à Joseph Cuomo –, le premier roman, les éléments autobiographiques sont très présents, l'histoire s'attarde sur une période troublée de la vie du narrateur en s'efforçant de laisser entrevoir comment cela a pu arriver. Mais il y a aussi quelque chose de la fiction policière, en ce sens qu'il y a des crimes non résolus. Des meurtres qui ont réellement eu lieu – ces meurtres épouvantables en Italie qui sont décrits dans le livre – ce sont des éléments authentiques<sup>86</sup>.

Je m'autorisai donc, une fois ces aveux retrouvés – « les éléments autobiographiques sont très présents » –, à parler pour *Vertiges* d'un livre de la chute, où le corps de l'écrivain livré à la mort devient un corps véhiculaire traversé par d'autres drames, par une histoire plus vaste ; où l'effondrement et la destruction des appuis de l'existence ouvrent l'écriture par une perméabilité du sujet en voie de disparition à d'autres vies et d'autres douleurs ; c'est parce que l'écrivain tombe – lui et non pas seulement son narrateur –, parce que son sujet s'absente, parce qu'il connaît une « période troublée », que ce « premier roman » se donne sous la forme de cet entrelacs de la vie biographique – les notes qu'il prend de son voyage redoublé – et d'autres vies ; et je sentais la réalité de cette chute de Sebald avec d'autant plus d'intensité que c'est exactement ce que j'avais ressenti et continuais de ressentir : le corps véhiculaire, pensais-je, est celui pour lequel l'histoire, le passé sont comme des paysages avec lesquels il se fond : vidé de l'intérieur, le temps s'invite en lui ; si bien que la structure de *Vertiges*, pourtant si bien bordée – Beyle, puis Sebald, puis Kafka, puis

---

<sup>86</sup> *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W. G. Sebald*, trad. de l'anglais par Patrick Charbonneau et Delphine Chartier, Arles, Actes Sud, 2009, p. 104.

Sebald –, m'apparaissait plus emmêlée ; ce n'était pas un sujet certain, un écrivain sûr de son bon droit et de son pouvoir qui racontait des vies ou des moments de vie, mais un sujet vague qui devenait la scène même où entraient d'autres existences et d'autres temps ; je connaissais le phénomène pour l'avoir subi sans en être conscient dans la phase la plus aiguë de ma chute, et l'avoir expérimenté plus tard par la méditation, en m'ouvrant au flux des ancêtres et des mémoires ; j'en avais étudié certaines incarnations en observant la voix de la mère morte dans *Tandis que j'agonise* de Faulkner ou le sujet flottant Bernardo Soares dans *Le Livre de l'intranquillité*. Sebald, puisant dans une « période troublée » de sa vie, s'ouvrait comme narrateur hanté à d'autres vies, celle de Beyle, celle du docteur K, mais aussi aux peurs de l'enfance, à des meurtres irrésolus ; et ce qui se présentait, il est vrai, comme une enquête – « mais il y a aussi quelque chose de la fiction policière, en ce sens qu'il y a des crimes non résolus » – me semblait de plus en plus clairement emporté vers quelque chose de plus intime que l'élucidation des crimes du passé. Dans *Vertiges*, celui qui arrive à dire *Je*, celui qui cherche à reprendre pied sept ans après un temps de déroute, me semblait être parti en quête d'un sujet qui a disparu, qui a failli se laisser aller dans la mort ; par-delà l'enquête sur « ces meurtres épouvantables », celui que *Je* dans le texte cherche à retrouver n'est nul autre que Sebald. Et pour bien me représenter les termes de cette enquête – pour refaire sujet –, je resserrai ma focale sur deux moments où *Je* meurt : le 1<sup>er</sup> novembre, à Venise, et plus tard, à Vérone, quand le passeport disparaît ; deux évanouissements qui s'ouvrent à l'entrelacs des temps, à un sujet mêlé aux choses, au monde, aux objets...

### *Évanouissement 1 : Venise*

Occupé occasionnellement par ma prise de notes [...] je n'ai pas une seule fois quitté ma chambre de toute cette journée du 1<sup>er</sup> novembre 1980 ; il m'a alors semblé qu'il était possible par la méditation et la rêverie de se donner à la mort, car bien que j'eusse fermé la fenêtre et que la pièce fût un peu chauffée, je gelais de plus en plus à rester ainsi immobile et mes membres s'engourdisaient au point que, lorsque le serveur entra pour m'apporter le vin rouge et les tartines beurrées que j'avais commandées, je me fis

l'impression d'être enterré ou tout du moins d'être exposé dans un catafalque, encore capable de reconnaissance muette pour l'honneur reçu d'une dernière libation, mais déjà hors d'état d'y porter les lèvres. J'en vins à m'imaginer traversant la lagune grise pour aller sur l'île du cimetière, Murano ou encore plus loin, San Erasmo ou l'isola San Francesco del Deserto, dans les marécages de Sainte-Catherine<sup>87</sup>.

Seul à Venise, le vagabond Sebald sombre ; et le livre, tournoyant autour de dates et de coïncidences de dates – 30 octobre, date de l'évasion de Casanova, 1913, date du voyage en Italie du « docteur K » –, fixe cette descente dans la mort au 1<sup>er</sup> novembre, jour de la Toussaint. De ces journées mornes de novembre dédiées au recueillement, à la pensée des ancêtres, Sebald écrit plus haut : « Rien dans mon enfance ne m'a paru avoir plus de sens que ces deux jours commémorant les souffrances de ces pauvres âmes et de ces saints martyrs parmi lesquels déambulaient les noires silhouettes des villageois, étrangement courbées dans le brouillard comme si les disparus venaient de s'entendre signifier leur congé<sup>88</sup>... » Cette solidarité avec la mort me confirmait dans la voie choisie : traquer dans cet évanouissement vénitien, dans cette chute, une certaine forme de savoir.

J'avais pour l'heure la sensation de me trouver à mon tour dans la lagune, à l'approche de l'île cimetière, quand les brumes voilent la ville et les sons des passants ; Venise alors semble être le lieu parfait pour disparaître ; et je n'avais aucun mal à fixer cette image de 1980 de l'homme perdu, voué à la littérature et pourtant encore loin de ses premiers écrits, s'endormant dans une chambre humide ; car tout à cette saison est humide à Venise. Et m'arrêtant sur ce passage, particulièrement sur cette phrase : « il m'a alors semblé qu'il était possible par la méditation et la rêverie de se donner à la mort », je sentis une puissante fraternité ; comme si elle avait été écrite pour moi afin de mettre des mots sur ce que j'avais pris l'habitude de faire dans l'espoir de me sortir de l'impasse où je me trouvais. Il est possible, pensais-je, de *se donner à la mort par la méditation* ; les

---

<sup>87</sup> W. G. Sebald, *Vertiges*, *op. cit.*, p. 63-64.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 63.

termes qui me guidaient dans cette pratique coïncidaient avec ce qu'écrivait Sebald : en méditant, il importe de *se donner à la mort... Car à chaque instant, dans le corps, des milliers de cellules meurent et naissent et un trop grand effort pour tenir, pour ne pas sombrer, empêche la mort de la matière et le processus de renouvellement. Il faut se laisser tomber, ne plus vouloir rien retenir, pour découvrir le vide à quoi l'on tient ; et savoir que, si nous sommes attentifs à ce qui s'effondre, quelque chose peut revivre.*

Voilà l'espoir que je poursuivais dans l'expérience de la méditation : ce que l'on nomme parfois « lâcher-prise » ou « pleine conscience ». La méditation invite à se dépersonnaliser, non pour se complaire dans la chute, mais pour retrouver un appui plus vaste ; par-delà les obscurités, en se reliant... aux arbres, au vent, à la mer, au va-et-vient des vagues, au cycle des marées, au brassage de ce qui flue et pulse dans la présence. Et si j'apercevais ces forces, si, en me laissant aller, je commençais à retrouver quelques émotions évanouies – le temps de l'enfance interdit –, la joie et la vaste gratitude restaient inaccessibles, comme des silhouettes au bout d'une longue nuit qui m'appelaient, mais que je ne pouvais toucher. La joie et la vaste gratitude formaient ce que l'intuition en moi nommait « revie » : quelque chose qui finirait par réapparaître d'un fond de cendres. Mais pour l'heure, je restais pris dans un étai de blocages et d'effondrements. Et c'était, je crois, rigoureusement ce même champ des ombres qui s'étendait dans *Vertiges*.

« *Se donner à la mort* »

Sebald dit « se donner à la mort ». Et chez lui, apparemment, il n'y a aucune lumière, aucun appel. Même les retrouvailles avec l'enfance dans le bourg de W ne contiennent – contrairement à ce qui commençait à renaître en moi – aucun espoir. Au contraire, l'enfance à W est remplie de scènes obsédantes : le mannequin terrifiant d'un « chasseur » autrichien dans un grenier, le suicide d'un docteur, le viol d'une serveuse..., une suite de brutalités révélées dans le pli d'une phrase élégiaque, de telle façon que la violence frappe, mais en différé. Alors, me demandais-je, quelle espèce de sortie hors de la ruine puis-je trouver au cœur de *Vertiges* ? L'échappée hors du temps vertigineux que j'espérais n'avait jamais lieu pour Sebald ; pas plus dans *Vertiges* que dans toute son œuvre. Et pourtant : quelque chose, dans cette écriture, donnait la sensation d'une présence retrouvée : une

présence à la mort bien sûr, aux spectres, à la mémoire, mais aussi à la nature et aux œuvres d'art, toujours en partie effacées ; c'est cette présence que je tentais d'approcher. C'est ce *revenir du sujet* – et comment il *revient* – qui m'appelait.

Je fis donc un pas de plus dans cet évanouissement du *Je* sebaldien vers le poreux, vers le trouble. Je restai avec lui, ce 1<sup>er</sup> novembre, dans ce labyrinthe froid et sombre de Venise. L'humidité de la lagune, les brumes de l'automne... Et les eaux partout autour de nous dans cette capitale de la mort carnavalesque, qui auraient aussi pu être celles de marais profonds – le mot « lagune » à cet instant me semblait trop beau. Donc, ce 1<sup>er</sup> novembre, Sebald s'abandonne. Il se rend à l'effondrement ; incapable de lutter, il abdique. Et ses notes, cette accumulation d'écriture obsessionnelle – ce qu'il a fait, ce qu'il a vu, quand il a cessé de voir – sont comme le dernier appui de celui qui ne veut pas disparaître. C'est en cela qu'à cet instant l'écriture m'apparut comme l'ennemie du relèvement que j'espérais. Je ne parle plus ici de Sebald, mais de l'écriture *tout court* : ces notes, ces mises en mots d'expériences, comme cette demande de mon père, « un stylo, une feuille de papier », dans les dernières heures, pour noter encore, ne pas oublier de...

L'écriture est le signe que l'on ne se rend pas, que l'on ne *se donne pas à la mort*, que l'on ne se soumet pas à ce qui en nous doit se rendre. Et nos cultures attachées à l'écrit tendent à valoriser cette résistance, si bien que l'on s'accroche *par l'écriture* ; quand, à l'inverse, on aurait besoin que ça lâche ; que Sebald ne cherche plus à sauver tous les morts de l'oubli ; et moi, que j'abandonne les miens ; et laisse, dans le même mouvement, s'évanouir les nœuds de la loyauté, de la honte, de la culpabilité, qui relie le survivant au passé ; que *Je* meurt pour que le vivant reprenne ses droits, à l'image des racines qui reprennent appui sur les ruines ; mais je n'en étais pas encore là ; je ne pouvais que voir l'ironie de celui qui écrit dans l'espoir de se relever ; alors que l'écriture est, en fait, son ennemie, ce par quoi persiste le passé, la douleur, l'envoûtement, les ombres. De quelle espèce d'écriture est-il possible de renaître ? Et comment l'envisager à partir d'une œuvre à ce point dédiée à l'impossible oubli ? En suivant Sebald dans ses troubles, je prenais conscience de cette situation paradoxale : celle d'un sujet qui s'efface, relatée par ce même *Je* qui enregistre l'histoire de cet effacement pour *témoigner de son existence*.

La deuxième nuit à Venise s'écoula – écrit Sebald – le jour de toutes les âmes, puis une troisième nuit à l'issue de laquelle je revins finalement à moi, le lundi matin, dans un étrange état d'apesanteur. Un bain chaud, les pains beurrés et le vin de la veille, le journal que je me fis monter me rétablirent suffisamment pour que je songe à faire mon bagage et me remettre en route<sup>89</sup>.

Voilà comment s'achève ce temps troublé, ce premier évanouissement. Comme le Christ au troisième jour revenant des morts, *Je* se relève. Mais quel est le sens de ce *revenir à soi*? Comment Sebald *revient-il à lui*? Et si ce « troisième jour », à l'image de la résurrection, est la marque d'un imaginaire chrétien, qui renvoie à un imaginaire hébraïque en cela qu'il est dit que « Jonas demeura dans les entrailles du poisson trois jours et trois nuits », peut-on penser cet horizon de la revie autrement que dans les termes d'une résurrection? Peut-on trouver quelque chose qui fasse suite à ce qui m'était apparu chez Melville : ce *cercueil de l'Indien*, où quelque chose du sujet s'évanouit, mais pour *revenir* en s'appuyant à une plus vaste subjectivité, un *je océanique*, quelque chose qui déborde le sujet bourgeois du roman et, plus politiquement, le sujet individuel de l'usage et du mésusage du monde? Pouvais-je, grâce à ce relèvement du narrateur dans « un étrange état d'apesanteur », affiner ce qui, à l'issue du naufrage dans *Moby Dick*, n'était encore qu'un script indéchiffrable?

### *Évanouissement 2 : la disparition du passeport*

Je ne trouvais aucune piste, si ce n'est cette forte porosité du sujet sebaldien à la nature, à ce qu'il reste de la nature, et cet art qu'il a de rendre la vibration crépusculaire du monde. C'est donc dans cette perspective, celle d'un échec – *non, pensais-je, le sujet ne reviendra pas, il ne se relèvera pas, et le monde ne nous sera pas rendu* –, que j'abordai le second évanouissement : il survient sept ans plus tard, une trentaine de pages après ces journées de novembre à Venise, et ressort de circonstances qui, à la lumière du ton général plutôt

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 64-65.

sombre et triste, me paraissaient presque comiques ; en l'espèce, une touche de *commedia* italienne dans un flot de *Trauer* germanique. Nous sommes maintenant en 1987. Le narrateur cherche à revenir, en quelque sorte, au lieu de son effondrement : c'est la reprise du même voyage qui semble alors une enquête sur ces temps troublés, sept ans auparavant, ramenant l'homme devenu écrivain sur les lieux de sa chute. Je notais pour l'heure, juste en passant, des motifs de répétition : les vies de Beyle, puis Kafka, les lieux où ils ont été, repris au présent par Sebald ; cet entrelacs temporel laissant apparaître des indices qu'il m'était impossible de tous relever ; je soulignais seulement cette crise qui saisit l'homme de 1980, que seuls ceux qui ont connu une obscurité comparable, ce sentiment d'être soudain cerné par des ombres qui veulent vous tuer, cet emballement de l'esprit qui vous emporte dans ses fictions inquiètes, peuvent entendre ; sept ans plus tard, donc, comme une répétition, *l'affaire du passeport*, lorsqu'au matin, dans un hôtel au bord du lac de Garde, Sebald souhaite reprendre la route et s'approche du comptoir pour régler sa facture :

Au matin du jour suivant – je m'étais finalement décidé à retourner à Vérone –, il s'avéra que mon passeport, remisé depuis mon arrivée sous le comptoir de réception dans le tiroir de Luciana, avait tout bonnement disparu<sup>90</sup>.

*L'affaire du passeport disparu* devient un fil rouge du deuxième voyage, celui de 1987, et signait à mes yeux combien l'homme perdu, égaré de 1980 était bien devenu écrivain ; car Sebald tisse, brode et prend plaisir – on le sent – à nous décrire la scène : Luciana, venue aider le patron Mauro à l'hôtel *Sole*, racontant combien elle l'assistait toujours enfant pour retrouver ce qu'il croyait perdu ; Luciana et Mauro se répétant les événements de la veille ; les deux comprenant qu'il y a eu échange de passeports, et qu'un autre voyageur est parti avec le document. Sebald manifeste ici tout l'art de broder une scène à partir d'un moment qui aurait pu demeurer anecdotique ; et la perte du passeport devient un axe de *Vertiges* : le livre d'une perte de l'identité où les frontières du sujet s'érodent, où la frontière entre les temps se trouble ; où des visions irréelles et

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 92.

réelles se mêlent. Plus haut, Sebald a cru voir Dante et Louis II de Bavière ; il croise des jumeaux qui semblent des copies de Kafka au point qu'il essaie d'obtenir d'eux une photo ; il y a ces signes du trouble ; et là, alors que Sebald se ressaisit par l'écriture – comme je tentais de le faire par la relecture –, cet incident lui offre un motif pour répéter la « mort » du 1<sup>er</sup> novembre 1980 : pourquoi cette histoire du passeport fait-elle signe ? Parce qu'il y a perte du document qui assigne ; une perte qui menace de l'empêcher de revenir en son pays.

### *Disparaître et réapparaître*

Sebald prend visiblement plaisir – il n'est pas si sombre que les thèmes de son œuvre le laissent penser – à cette agitation italienne : Luciana le conduisant au poste de police pour établir une déclaration ; la vieille machine à écrire du commissaire ; les déclarations de Mauro sur les Allemands « toujours pressés » qui en oublient de vérifier qu'ils ont le bon passeport. L'événement est saisi avec vitalité, empressement. Et c'est là tout un art, on ne sent plus la noirceur, mais un rire. J'allais écrire : une sensualité. Sebald s'amuse. Ces pages en témoignent ; cette disparition n'est plus alors que la version comique de la période troublée qu'il dit avoir traversé sept ans plus tôt ; le sujet n'est plus en péril, seulement ses papiers d'identité ; et le narrateur doit dès lors passer par Milan pour se rendre au consulat ; une étape dont il ressort avec un nouveau passeport, ce par quoi le voyageur, l'Allemand, celui qui a porté sur ses épaules toutes les hontes et les silences de la guerre, se glisse, l'air de rien, dans le sillage – un sillage qui ne serait rien ou juste une imposture si l'on n'avait pas préalablement senti la douleur – des Passe-Frontières, des Sans-Nation...

[...] je ne vis pas le temps passer, bien qu'il fallût très longtemps pour qu'après plusieurs communications téléphoniques échangées avec les services d'Allemagne et d'Angleterre, mon identité fût enfin établie et qu'un fonctionnaire nain vînt grimper sur un tabouret de bar derrière une énorme machine à écrire pour reporter les informations que je lui avais transmises sur ma personne, en lettres perforées, sur mon nouveau passeport. Quittant le consulat

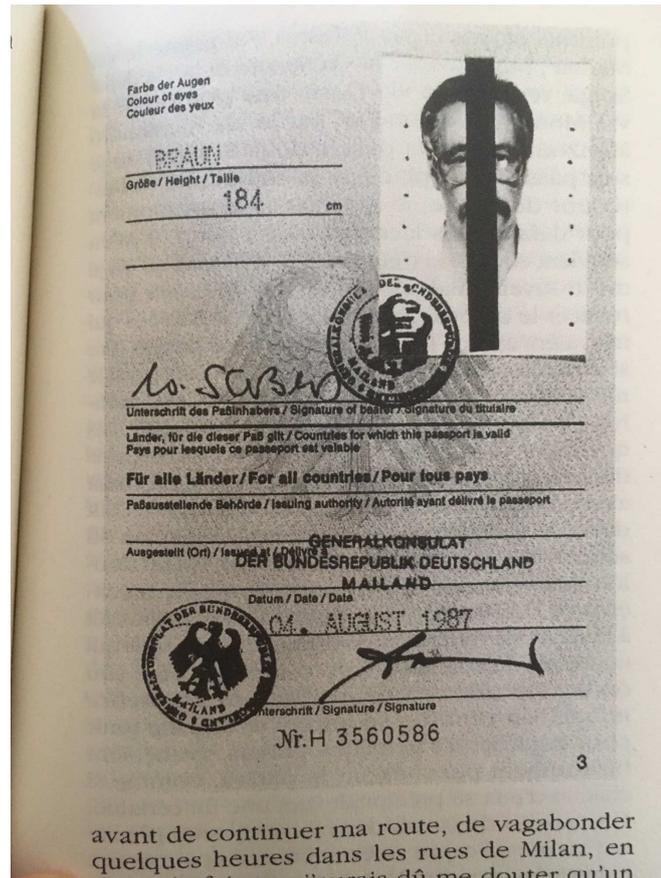
avec en poche le papier garantissant ma liberté de mouvement, je décidai, avant de continuer ma route, de vagabonder quelques heures<sup>91</sup>...

Voilà ce dont je disposais : ce moment d'une retrouvaille avec l'identité ; le jour où une autorité extérieure – un « fonctionnaire nain » – vient reconnaître la vérité de ce à quoi un homme a cessé de croire, ou qu'il a cherché à oublier ; et Sebald, le très pudique, offre alors en pleine page une photo de lui collée sur sa nouvelle pièce d'identité, où l'on devine ces formidables moustaches qui me rappelaient celles des joueurs de l'équipe de foot, particulièrement du goal, le sombre Schumacher, qui avait manqué de tuer un certain Battiston dans un match de 1982 ; les moustaches dépassent d'un large trait qui masque pudiquement le centre du visage. Le reste demeure lisible : *Farbe der Augen : braun. Größe : 184 cm.* Et cet aigle qui, je le comprenais, n'avait pas dû être un symbole aisé à accepter, pour lui qui avait quitté son pays et qui passerait ses années d'écriture à tourner autour de la honte allemande en partageant le sort des « émigrants », en dissolvant les noms de ceux qui ont causé cette honte – les « nazis » – dans un ensemble plus vaste, plus naturel de la ruine<sup>92</sup>. En montrant cette photo, le sujet Sebald accepte d'être ce à quoi il est relié : ce *pays-là*, qui a été le plus loin dans la transformation industrielle de la vie en choses, des sujets en stocks. Il accomplit ce geste qui me semblait être – à moi qui avais fui d'autres hontes – une leçon : un geste de reconnaissance par quoi un homme admet être attaché à sa langue, en retournant cette violente assignation de la nation pour la forger selon ses propres termes. Sebald, par cette photo, se présente comme un *sujet retrouvé*.

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>92</sup> Sur ce point précis d'une *naturalisation* de la ruine, d'une généralisation des processus de destruction, il est précieux de se reporter à l'essai de Sebald *De la destruction, comme élément de l'histoire naturelle* (trad. Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2004). Il y développe une vision de l'histoire humaine où la part de responsabilité proprement politique semble se dissoudre dans un ensemble plus vaste : une équation qui égalise le destin humain et l'histoire de la catastrophe.



Mais comme dans l'épisode de la Toussaint, à Venise, ce qui revient du sujet Sebald, ce qui se remet à exister, est encore ici à moitié mort, à moitié absent ; sa présence retrouvée est attestée par un passeport, depuis l'extérieur ; quant à l'écriture – et ici, la capacité à dire *Je* –, elle paraît se déployer entre a. l'acceptation – *j'accepte de m'appeler Sebald, j'accepte d'être allemand, de voir, avec toute la brutalité d'un document d'identité, que mes yeux sont braun et ma taille, d'un mètre quatre-vingt-quatre* – et b. le refus : *soit, ce livre par quoi je retourne l'assignation contre elle-même, pour me mettre du côté des errants, de ceux que la logique administrative soumet.*

C'est ainsi que la page publiée du passeport, au lieu de faire de lui un *sujet certain*, le change en *sujet incertain*. Il faut « très longtemps », écrit-il, et « plusieurs communications téléphoniques échangées avec les services d'Allemagne et d'Angleterre »... Ces échanges entre des services anglais et allemands – est-il donc devenu anglais ou toujours allemand ? – sont nécessaires pour attester de sa personne. Et Sebald, lui, se met à distance de ces attestations, accentuant une impression de flottement : *je ne peux établir ma propre existence,*

*mais si les services anglais et allemands arrivent à se mettre d'accord, alors il se pourrait que je sois ce qu'ils affirment.* Tout ici procède d'une délégation du sujet à une autorité extérieure – *je ne sais plus qui je suis, je m'en remets donc à vous, à ce que vous déciderez.* Et, tandis que le document d'identité est nouvellement produit, je percevais combien, au lieu de réassurer l'identité du narrateur, il la fragilise d'autant.

### Un « Je » lagunaire

Dans *Vertiges*, Sebald retrouve un passeport, mais pour mieux nous conduire dans une zone trouble : un *Je lagunaire*, plongé dans les marais du temps, à la frontière de la folie, et que seule l'écriture sauve. Et si je trouvais ça dans *Vertiges* – cette zone des limbes, où quelque chose commence à renaître, un sujet retrouvé, sans pourtant parvenir à quitter le flou, le vague, l'envoûté –, ce devait être que j'étais moi-même à cet endroit. Je fuyais aussi une honte – celle d'un certain milieu où l'on prend pour acquis que le monde obéit, que les signes du pouvoir dont nous usons commandent. J'avais également connu cette longue dérive – une fuite hors de soi – au bout de laquelle on finit par sentir combien le sujet, en nous, s'est absenté. Je comprenais Sebald, ses troubles, la façon qu'il a de se nouer aux spectres. Cependant, lui ne sortirait jamais de cette grande hantise ; il en ferait son foyer ; quant à moi, je suis né parmi ces ombres, celles des hommes qui, hantés par le souvenir refoulé des camps et de la guerre, meurent en glissant dans leur *douche*, ou en se suicidant, pendus à des *conduites de gaz*<sup>93</sup> ; mais ma tâche, à la différence de Sebald qui s'enfonce dans la lagune, consistait – c'est du moins ainsi que je la comprenais – à traverser cette maladie des fantômes et du passé ; *se donner longtemps à la mort*, à l'impersonnel, laisser œuvrer en soi les eaux troubles du temps, non pour y demeurer mais pour voir si quelque chose d'autre en sort ; et j'avais en tête ces exultations dont jamais Sebald ne parvient à entendre l'appel : là où ça revit, là où il y a la joie qui revient, la sensualité d'être, la gratitude que ce monde soit... Cependant, il est vrai, si j'apercevais ces forces, si j'étais conscient de cette tâche – ressortir du socle de la destruction, repartir de là, en m'appuyant sur ce qui

---

<sup>93</sup> Je renvoie ici à la façon dont, dans plusieurs de mes livres, se déploie le thème de la « hantise » et s'exprime une soif, une faim pour échapper au passé. Dans *Le Hêtre et le Bouleau*, j'ai repris le terme créé par Derrida, *hantologie*, terme qui suivait la *hontologie* de Lacan. Dans *Vies et mort d'un terroriste américain*, le scénariste « Alexis » est rattrapé par « ses morts » ; à l'image d'« Abraham » dans *Vies potentielles*. C'est toujours le même motif d'un présent envoûté par l'Histoire où je m'efforce d'inventer les termes d'un autre futur pour reprendre pied, pour revivre.

infonde –, mon corps en était encore incapable ; je ne pouvais dire à ce moment-là, pendant les jours de cette relecture, si j’y parviendrais.

*Porosité et affolement*

Pour l’heure, je me tiens encore dans cet entre-temps, mi-mort, mi-vivant, tel Sebald sur la lagune, hanté par la mémoire des miens et les chocs de ma généalogie qui me tirent dans l’ombre. C’est ce *sujet à moitié*, lagunaire, poreux, que je cherche à accueillir, à comprendre, en tentant de voir à travers les expériences de *Vertiges* à quelle espèce de savoir il donne accès. Dans ma relecture, je venais de consigner l’épisode de l’évanouissement du sujet – la Toussaint à Venise, cet enlèvement dans la chute – puis celui du passeport qui disparaît, près du lac de Garde. Et j’entrevois, dans cet état de trouble, de porosité au monde, où les contours fermes du *Je* s’érodent, ce qui s’ouvre au vertige des temps : un vertige qui est la signature de Sebald et la découverte de *Schwindel. Gefühl*, quand l’écriture saisit l’entrelacs de l’Histoire et de la nature, des vivants et des morts. Et tandis que je cherchais les scènes marquantes de cet emmêlement, je remarquai soudain que mon étude avait pris la forme d’une intense activité de surlignage ; j’en venais à annoter avec une remarquable furie cette enquête truffée de signes, de dates ; tous ces marqueurs qui dans le texte sont ce par quoi le narrateur témoigne de sa détresse.

Et c’est pour éclairer cette détresse que je notai dans un nouvel ajout à ma loi :

*C’est parce que le sujet tremble, vacille qu’il devient perméable aux fantômes venus du passé ; et c’est dans cet état de vacillement que la détresse le prend ; tout ici, une fois encore, est affaire d’appuis ; le sujet a perdu ses attaches ; il est donc en quête de signes ; il se met, en désordre, à chercher un sens dans la détresse. Cette détresse sémiotique, née d’une désynchronisation entre les signes et le monde, cause un affolement : un temps où la prolifération des encodages associée aux spectres de la destruction – par la guerre, par l’industrie, par l’extension du capital – défait nos appuis en projetant nos subjectivités dans l’errance : en faisant de nous des personnages en quête de signes. Il y a un lien d’interdépendance entre l’affolement sémiotique et l’effondrement du sujet. Plus le brouillage et la destruction des appuis – les signes – est intense, plus Je est susceptible de chuter dans cette zone des vertiges : et tout se passe alors comme si les appuis primordiaux, physiques, matériels, étaient attaqués. En adoptant la perspective du*

*vertige, on aperçoit qu'il n'y a pas de coupure réelle ni conceptuelle entre ce qui relève du physique et ce qui ressortit au sémiotique ; tout est une vaste dépendance à l'égard des appuis, des prises, des attaches, et de notre capacité plus ou moins développée à passer d'un déséquilibre à l'autre. Sapiens, nous sommes doués pour nous attacher à des encodages ; pour passer d'un code à l'autre, et nous suspendre au monde par différents types de signes ; c'est ainsi que nous tendons à oublier les appuis primordiaux : notre part animale, végétale, minérale. Cette part-là ne change pas, ne sait pas se transporter dans d'autres encodages ; elle persiste dans ce qu'il y a d'archaïque, dans des interdépendances et des intelligences que nous pouvons comprendre de plus en plus finement – le vivant – mais que nous ne pouvons pas modifier à la même vitesse que les signes ; le sujet humain en tombant prend la mesure de cet arbitraire des signes, des codes à l'intérieur desquels il vit en oubliant la matière ; il peut, à partir de cette expérience du vertige, ressentir pleinement cette dépendance envers ses appuis primordiaux – la vie. Et c'est là, je crois, toute la beauté incandescente de certaines ouvertures de Sebald, quand, au plus noir de la destruction, quelque chose apparaît dans l'emmêlement de l'humain avec le non-humain.*

#### *Sebald et la détresse sémiotique*

*Qu'est-ce qui fait sombrer un écrivain ?* se demande Sebald au début de *Vertiges*. Et moi, dans ces études, je m'interroge : *Que peut-il nous apprendre, cet écrivain, quand il sombre ?* J'en suis là, à traquer cet horizon de reprise, à essayer de voir comment l'emmêlement de l'humain et du non-humain se propose comme lieu des reprises, au cœur du désastre, au plus noir de la chute, là où le *sujet lagunaire* tend à se perdre et se retrouver. Sebald a donc perdu la stabilité de ses attaches – le rapport signe-monde est pour lui, l'enfant de W exilé en Grande-Bretagne, perturbé. Dans ce récit enchâssé qu'est *Vertiges*, il revient pourtant à la vie ; il refait ses papiers, retrouve le lien administratif avec son pays, puis prend la route de W, pour faire face à ses hantises d'enfant ; mais ces retrouvailles ne le sortent pas pour autant de son « état d'apesanteur » ; elles ne le libèrent pas de la *détresse*. C'est à la p. 75 de *Vertiges* que celle-ci atteint son paroxysme. Le narrateur est, dirait-on, en pleine crise de folie ; il crée une atmosphère de suspicion générale, comme si le réel s'organisait pour l'accuser. Il suggère qu'il est sur la piste des crimes revendiqués par l'« Organizzazione Ludwig » ; mais c'est surtout un *Je* coupable qui erre sur les traces de Kafka en proie à une culpabilité sans cause – comme celle de Joseph K dans *Le Procès*. Il cherche des raisons et les trouve dans les moindres détails :

Nous sommes maintenant à la fin de l'automne 1980. Le serveur m'apporte l'addition. Je la déplie. Les lettres et les chiffres se mettent à danser devant mes yeux. 5 novembre 1980. Via Roma. Pizzeria Verona. Cadavero Carlo e Patierno Vittorio. – Patierno e Cadavero<sup>94</sup>.



C'est l'épisode de la crise de paranoïa à la pizzeria Verona qui nous est raconté, dont on comprend à la suite de la lecture qu'il se donne comme le trou noir de la chute sebalienne, le cœur de son dérèglement, quand « les lettres et les chiffres se mettent à danser »... Instabilité du signe, affolement... Il est seul dans ce restaurant et le patron répond au téléphone : « Bien sûr, c'est lui, Carlo. Comment pourrait-il en être autrement ? Qui d'autre pourrait-il y avoir dans la boutique sinon lui ? »

Mon sang – reprend le narrateur affolé – ne fait qu'un tour. Je pose dix mille liras sur la soucoupe, replie tant bien que mal mon journal, me précipite dans la rue, cours jusqu'à la piazza, la traverse, entre à l'autre bout dans un bar vivement éclairé, me fais appeler un taxi, retourne à l'hôtel, emballe en toute hâte mes affaires et m'enfuis à Innsbruck par le train de nuit<sup>95</sup>.

<sup>94</sup> W. G. Sebald, *Vertiges*, op. cit., p. 75.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 76.

La fuite de Sebald est l'acmé de cette crise qui s'est emparée de lui en 1980 lors de son voyage italien. Elle est le produit d'un trouble des signes qui sont ici détachés d'une lecture raisonnable. Tout se fond pour produire, selon une autre cohérence – celle de la culpabilité –, un scénario déraisonnable : les cadavres revendiqués par l'organisation Ludwig, le nom du patron de la pizzeria – « Cadavero » – et cette bribe de conversation par laquelle Sebald se sent soudainement visé.

## ORGANIZZAZIONE LUDWIG

Ce qui apparaît là – un monde *en détresse* où les signes échouent à construire une habitation cohérente – est ce que perçoit le sujet qui tombe. Après avoir cru reconnaître Dante à Vienne en cette fin de XX<sup>e</sup> siècle, ou Louis II de Bavière, ou des jumeaux ressemblant trait pour trait au jeune Kafka, Sebald relate cette intensification de la détresse pendant ce voyage où il se sent mourir. Et ce qu'il rend des années plus tard par l'écriture, c'est une réalité aux signes errants que le sujet tente de nommer pour produire un sens ; mais un sens affolé. Et je pensais ici, par parenthèse, à ces formes de folie qui s'emparent de nos subjectivités exposées : face et dans les strates d'images – le cinéma, les séries... – qui fabriquent « l'actualité » ; ces zones de traduction qui bouleversent le rapport de la langue à l'espace en les désarrimant ; je pensais aux troubles du genre, qui découpent les signes – du masculin, du féminin – du ressenti du genre ; je pensais aux productions d'avatars qui multiplient les liens entre sujet et monde, aux signes que les amateurs de conspirations croient pouvoir agencer selon une logique implacable ; à cette raison dérégulée que j'ai vue à l'œuvre dans les *théories du complot*, où l'on se met à lire dans les panaches de fumée jaillissant des tours du World Trade Center ; lire partout les liens d'une causalité démente mêlant faits, hypothèses et croyances. Cette détresse sémiotique touche désormais tous les aspects de la vie collective. Elle découle de ce désattachement général des signes d'avec le monde. Et la crise de Sebald aide à en saisir les raisons. Son affolement, autrement dit, vaut pour le siècle : le tremblement de nos système d'appuis, que l'on peut sourcer chez lui dans sa honte, sa culpabilité flottante, et les années qu'il a passées en Angleterre, dans une langue qui ne devint jamais sa langue profonde, nous

porte à *lire* follement, au-delà de toute raison. Cependant, à la différence de ces logiques sémiotiques totales – *théories du complot, altfacts* – qui cherchent à maintenir leur emprise, leur contrôle, leur prise sur le monde, celle de Sebald demeure ouverte ; au lieu de l'illusoire cohérence, *Vertiges* se sauve en ne refermant pas le récit. Ici, l'enquête demeure irrésolue et moi, son lecteur, orphelin du sens. En cela, le narrateur désarrimé parvient encore à voir clair dans sa détresse ; il réussit à écrire, tendu vers l'ouvert d'un *Je* en quête de sens. Il tremble mais ne se rend pas. Et moi, son lecteur, en même temps que lui, j'apprends à vivre avec cette détresse.

« *Vertiges* » et « *Krimi* » : une opposition

Et je me souvins alors d'avoir noté combien, par cette structure ouverte, cette enquête irrésolue, la forme du livre, bien que s'approchant parfois de la logique du roman policier – « Mais il y a aussi quelque chose de la fiction policière, en ce sens qu'il y a des crimes non résolus » –, s'en distingue : si le roman policier, avais-je écrit en marge du livre, c'est cette logique de l'élucidation et ce régime de la preuve poussés jusqu'au point où l'une et l'autre triomphent, et si cette passion pour ce genre que les Allemands nomment *Krimi* témoigne, dans le registre narratif, d'un besoin de comblement, d'un récit parachevé, où ce qui survient, ce qui s'actualise – le réel et ses noirceurs –, finit par s'éclairer, l'enquête de Sebald, elle, donne à voir la part folle de la recherche, un monde plein d'indices, de signes, mais qui n'offre jamais la consolation du dénouement. Et je fus alors frappé de voir que ce qui m'apparaissait à travers cette comparaison avec le *Krimi*, c'était combien l'industrie narrative – et, au cœur de cette industrie, le genre policier – obéit à ce *besoin d'appuis* : l'enquête résolue du *Krimi* est bien cette promesse de voir l'inquiétude remplacée par du certain, du vrai, un ordre ; et je tendais à m'expliquer l'engouement pour ce genre par ce besoin d'appuis : le réel est si désajointé, les signes si écartelés, que le *Krimi* vient remplir une fonction de reprise temporaire. – Que faire face à un monde où nous peinons à remonter aux causes ? Lire un polar qui nous rassure sur l'identité de cette cause. – Que faire face à un monde où le nom du lieu est incertain et déplacé ? Regarder un film policier où le lieu du crime est finalement trouvé. – Que faire dans un entrelacs de temps où le réel est plein de spectres qui hantent ? Mener l'enquête jusqu'à son terme pour s'offrir la sensation d'avoir capturé les fantômes. – Que faire face aux liens manquants,

aux destructions qui semblent le fait d'un assassin sans visage ? Lire ou consommer l'une de ces narrations qui nous livrent des noms.

Je marchais ici sur les traces, j'en avais conscience, des études de Fredric Jameson étudiant le cinéma d'espionnage des années 1970<sup>96</sup>. J'avais un souvenir particulièrement fort du film *Les Trois Jours du Condor*, vu avec mon père à l'âge de treize ans ; Jameson trouvait à la charnière du *plot* – de l'intrigue – et du *complot* la trace du vide laissé après le retrait des grands récits. La totalité disparue – de Dieu, mais surtout, pour lui, du marxisme – ouvrait la voie à cette autre cohérence : celle des instances de l'ombre qui « tirent les ficelles », celle du complot. Et plus je cherchais à nommer cette *détresse sémiotique* en comparant *Vertiges*, l'effroi ouvert de l'enquête sebaldienne, avec les conclusions consolatoires du *Krimi*, plus je voyais cette vaste somme des narrations policières comme un terrain de compensation : un système d'appuis narratifs pour nous consoler face au réel fuyant, vertigineux des prises qui s'érodent. Mais je vis bientôt que s'ajoutait à cette observation générale une tonalité particulière, liée à l'histoire allemande : Sebald, cet homme de l'après-guerre européen, avait grandi dans un champ de ruines, en un temps où les généalogies de son pays étaient à peu près toutes suspectes. Autant dire qu'il était cerné par de vastes silences aux ramifications profondes : Qui ? *Wer* ? Où ? *Wo* ? Quand ? *Wann* ? Et pourquoi ? *Warum* ?

#### *Les « W-Wörter » et l'enquête irrésolue*

Ces *W-Wörter* – *Wer* ? *Wann* ? *Wo* ? *Warum* ? – appliqués à l'histoire allemande – à l'histoire de la destruction – sont bien l'objet de sa recherche ; celle qui, dans *Vertiges*, prend le nom de cette mystérieuse organisation « Ludwig ». Mais chez Sebald l'enquête sur la responsabilité ne peut ni ne doit suivre les chemins rassurants de la fiction policière ; il faut qu'elle reste infiniment ouverte pour que la honte persiste, pour que la culpabilité poursuive son œuvre de sape. On peut le constater bien sûr chaque fois qu'on entre dans une librairie : l'engouement pour le *Krimi* est mondial. Mais il y a une spécificité allemande

---

<sup>96</sup> Je renvoie notamment ici à Fredric Jameson, *La Totalité comme complot. Conspiration et complot dans l'imaginaire contemporain*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

à cette passion ; en vivant à Berlin, je ne peux écartier cette pensée qui me fait appréhender le goût pour le polar comme un besoin, ici, de résoudre *une fois pour toutes* l'énigme passée : *Wo ? Où ? Wer ? Qui ? Wann ? Quand ? Warum ? Pourquoi ?* Là où Sebald inquiète, le livre policier permet de rassurer la totalité des descendants d'assassins, de bourreaux, en leur offrant un espace où les *W-Wörter* offrent des réponses : *Ce n'est pas moi*, se dit celui ou celle qui referme le livre policier. *J'ai eu peur, mais ce n'est pas moi. Ce n'est ni mon père, ni ma mère, ni mes ancêtres, je n'y suis pour rien.* Voilà ce qui me semblait être, de façon singulière, dans le goût allemand. Une certitude, une réassurance, pour aider à tourner la page du XX<sup>e</sup> siècle : ce temps où une culpabilité flottante pouvait emporter chaque famille.

C'est cette réassurance que Sebald vient contrarier sous le nom de *Vertiges*. Alors que son pays s'emploie à sa réunification – dans les dernières années du XX<sup>e</sup> siècle – et cherche des voies pour rétablir sa fierté – d'être allemand – afin de redevenir un sujet de plein droit, appuyé sur des principes, le sujet sebaldien, lui, a décidé de ne pas en finir avec la honte ; ni avec la détresse. Il s'est attaché à ce trouble des années de l'après-guerre, et il a poursuivi cette *vie lagunaire* à travers l'Europe au point d'en devenir la conscience intranquille, éternellement malade. La mémoire, chez Sebald, est sans repos, elle ne se fixe jamais, elle ne stabilise en rien ; elle semble toujours susceptible de tout remettre en cause, de pousser plus loin l'accusation ; elle est ce par quoi ce qui a été reconstruit au prix de plusieurs décennies d'efforts – l'État, le pouvoir, les usines, le capitalisme allemand, la paix et, plus généralement, la prospérité européenne – menace de s'effondrer de nouveau. Et c'est en ce sens que je comprenais cette attache paradoxale du *Je* sebaldien : un sujet appuyé, relié à tout ce qui infonde, à tout ce qui tremble, à ce qui jamais n'atteint le certain ou le vrai. Il y a de ça, me disais-je, dans la phrase même : cette dérive interminable dont on ne voit jamais le point, qui, de méandre en méandre, semble là pour permettre au sujet d'errer plus loin, plus profondément, dans l'entrelacs des temps et des signes du temps. Et tandis que j'abordais justement cette ultime étape – *Ritorno in patria* –, j'en vins à me demander ce qu'une telle annonce portait : *Retour à la patrie*, comme Ulysse, à la fin de son odyssée... Le temps où l'on reprend pied ? Où l'on retrouve ses attaches ? Où, le passeport refait et l'identité rendue, on redevient un sujet d'énonciation à part entière : un sujet à l'ancienne de l'Europe et de l'Allemagne ? Lorsque, après les errances italiennes, *Je*

retourne en sa patrie, dans le bourg qui l'a vu naître, au cœur de cette mémoire voilée, que faut-il entendre ? Est-ce un hasard si la ville où Sebald a grandi est nommée de cette lettre *W*, celle de *W ou le souvenir d'enfance* de Perec<sup>97</sup>, l'homme qui encoda l'histoire de la destruction dans un système alphabétique tronqué ? Quel est donc ce terrain fuyant, ce sol où le *sujet retrouvé* s'avance ?

### *Vers l'emmêlement*

Je l'ai dit, jamais l'enquête de Sebald ne conclut. Ni dans les retrouvailles de Beyle avec l'Italie, première partie du livre, ni dans les empêchements du docteur K, troisième partie, ni à Vienne, Venise, ou Vérone, deuxième partie, ni à W. Jamais la narration ne semble se fixer la tâche d'élucider quoi que ce soit, sauf peut-être ces crimes italiens dont, en passant, le narrateur nous offre la clef. Mais le récit ne s'arrête pas, comme si aucune résolution ne pouvait jamais survenir, comme si, à la fin, l'histoire du meurtre, de la violence devait se poursuivre. Et pourtant, depuis cet horizon de noirceur, de désespoir, qui reste celui de Sebald en toutes circonstances, je sentais, à la lecture, que quelque chose dans le texte me permettait de reprendre pied. Il me fallut quelques jours pour le comprendre. Je laissai mon étude reposer et passai des heures en méditation à accompagner le réveil du jour, quand vers la fin de janvier la lumière s'obstine au-dessus des arbres décharnés et offre des après-midi plus longues ; quand nous avons l'espoir, en Allemagne, de sortir de la nuit. Puis je finis par comprendre lors d'une promenade cette chose toute simple qui est là, chez Sebald, et permet au texte, malgré sa folie, ses errances, malgré les peurs, les hantises et ces scènes d'effroi que nous dévoile le narrateur, de nous réancrer : cette chose toute simple, c'est la marche. Sebald est un homme qui marche, et son écriture suit le rythme de ses pas ; les méandres du temps se reliant ainsi à ce flot lent et presque disparu de la promenade. Il n'y a pas d'avion dans *Vertiges*, mais des trains : de Vienne à Venise, de Venise au lac de Garde, de Vérone à Milan, jusqu'au col du Brenner ; et cette marche finale plus ou moins vagabonde vers le bourg de l'enfance : W.

---

<sup>97</sup> Sur ce rapprochement entre Sebald et Perec autour de la lettre « W », on pourra se rapporter à la thèse de Raphaëlle Guidée, *Mémoire de l'oubli*, Paris, Classiques Garnier, 2017, notamment à la note 23, p. 19, et p. 133 sq. : « La force de l'oublié ». Dans un échange avec un libraire, Sebald inclut *W ou le souvenir d'enfance* à la liste de ses livres favoris.

C'est la marche qui donne son rythme à la phrase, qui fait qu'elle recueille dans ses plis plusieurs nappes du temps : des restes de l'histoire, des traces de la mémoire – ici, une stèle, là, un vieil immeuble connu – et des paysages – ici, une forêt, là, une colline ; c'est grâce à la marche que le sujet parvient à ne pas tomber tout à fait, à donner une forme à son errance ; c'est dans le flot de ce mouvement que s'entrelacent, au-delà de la détresse sémiotique, les temps humains – l'histoire de la guerre, de la destruction – et les temps non humains – les paysages. Et c'est cette marche vers l'enfance à W que je décidai de suivre pour terminer mon étude, dans l'espoir que s'y dévoilerait, justement, la perspective de la *reprise*, de la *revie*. Je mis donc mes pas dans ceux de Sebald. Et si je voyais bien qu'il s'agissait, avec cette marche, de trouver une issue à la crise vertigineuse, de reprendre pied, je découvris bientôt qu'en marchant et en lisant, dans le sillon de l'Allemand, prenait forme une espèce singulière de reprise : ce dernier chapitre, « *Ritorno in patria* », imprimait en moi un tableau en mouvement où je voyais le bourg de W depuis la forêt ; tout ce qu'il en restait – Sebald nous dit qu'il l'avait quitté enfant pour ne jamais y revenir – apparaissait depuis la touffure des arbres ; et cette perspective produisait une solidarité entre le bourg et le paysage ; une solidarité à l'intérieur de laquelle l'écriture nous faisait plonger et sur laquelle était sans cesse projetée l'histoire de la destruction. C'est ainsi que l'entrelacs se donnait au lecteur : un lieu détruit où des restes humains et non humains – des temps humains et non humains – s'étaient entremêlés à la faveur de la catastrophe. Telle était cette *nature-après-la-nature* que la minuscule odyssée – le retour à la patrie dans *Vertiges* – offrait à celui qui marche ; le corps reprenait sa place au lieu du non-pouvoir ; au fil des pas, il n'était pas au-dessus du monde, dans ces lieux médiés des signes, de la technique ; la marche renouait la silhouette du sujet aux choses et j'eus alors le sentiment de lire le texte comme *en* écho : je pensais à la cavale du Quichotte en quête de son monde perdu – la chevalerie errante –, cherchant les signes de ce monde après sa destruction ; la marche des habitants de l'Empire dans les ruines de la Carte, trouvant des lambeaux de signes entrelacés au paysage restant ; la marche de Magris sur les sentiers le long du Danube, recueillant les marées descendantes des pouvoirs ; je pensais à la marche de Glissant en quête de la case primordiale disparue, se nouant aux souvenirs du volcan ; la marche de la famille Bundren vers l'inhumation de la mère, c'est-à-dire vers la terre, là où se noue le temps humain et le temps non humain ; c'était en ce lieu qui passait par la mort

que la vie se réattachait, dans cette jonction qui s'opère chemin faisant, lorsque les pieds touchent terre, et que le rythme humain se rouvre aux cadences du monde détruit.

Quand, après avoir marché encore une demi-heure et laissé la gorge derrière moi, je fus enfin en vue des prairies de Krummenbach, je pris le temps d'une longue halte sous les derniers arbres, pour contempler depuis l'obscurité de la forêt la merveilleuse chute de neige, dont le silence, dans les champs humides et désertés, étouffait les pâles et délicates nuances de blanc et de gris. Non loin de la lisière se trouve une chapelle, si petite qu'à peine une douzaine de personnes sauraient s'y recueillir ou y assister à un service divin. Je m'assis un moment dans cette coque de pierre. Dehors, chassés par la tempête, les flocons défilaient devant les fenêtres minuscules et bientôt, j'eus l'impression de me trouver sur une embarcation traversant un vaste océan. L'odeur humide du calcaire se transforma en air marin ; le vent du large caressa mon front, sous mes pieds, le sol tangua et je m'abandonnai à ce fantasme de navigation qui me sauvait des montagnes englouties sous les flots. De cette chapelle de Krummenbach, hormis la métamorphose des murs en petit bateau de bois, j'ai surtout gardé en mémoire les stations du chemin de croix, peintes sans doute vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle par une main malhabile et dont la moitié s'effaçait déjà, rongée par le salpêtre. Même sur celles à peu près conservées, très peu de détails restaient nettement visibles – des visages grimaçant de douleur et de colère, des fragments de corps tordus, un bras levé s'appêtant à asséner un coup. Les vêtements aux couleurs sombres s'étaient fondus à en devenir presque méconnaissables dans l'arrière-plan lui-même méconnaissable. Avec ce qu'on pouvait encore distinguer, on aurait dit avoir une sorte de lutte fantomatique entre des éléments épars, des mains et des visages librement suspendus dans la noirceur de la décrépitude<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> W. G. Sebald, *Vertiges*, *op. cit.*, p. 161-162.

Je soulignai ce passage tout entier, à partir duquel je me laissai dériver, laissant Sebald dans son refuge de pierre, son arche de la vallée de Krummenbach, à l'approche de W, sous la neige soudaine, à l'abri dans cette « coque de pierre ». Je notai comme avant un départ – toujours cette espèce de lecture flottante par laquelle je laissais apparaître le sens, l'idée et l'image en même temps – ce qui, dans ce passage, m'avait ému : la vue sur ce déluge « des montagnes englouties sous les flots », « une embarcation traversant un vaste océan » ; ce que cette transfiguration du paysage terrestre en paysage marin produisait comme écho aux sens que j'avais explorés autour de *Moby Dick*, et cet horizon de la survie, de la revivance ; je notai ce qui m'émouvait aussi, cette distance prise d'avec la coupure monothéiste – le sanctuaire –, quand contrairement à cette séparation, par la grâce de cette chapelle « non loin de la lisière », le sacré semblait revenir dans le texte de Sebald, au cœur de la nature, relié qu'il était ici au bois, à la vallée ; je notai cet emmêlement des artefacts humains et des vies non humaines, cette fusion du premier plan et de l'arrière-plan dans la phrase de Sebald, qui semble pointer, toujours, vers une sorte d'horizon *après le déluge* : « les vêtements aux couleurs sombres s'étaient fondu à en devenir presque méconnaissables dans l'arrière-plan ». Et cette émotion qui me prenait à la vue de ce passage, devenu comme un tableau, me rappela au souvenir frappant d'une rencontre à la suite de laquelle ma lecture de Sebald fut à jamais changée.

*Sebald « non-human »*

C'était à Barcelone, à l'occasion d'une exposition consacrée à l'écrivain allemand, à son univers mêlé de photographies et de textes. Je devais évoquer son monde de spectres, de fantômes, tout en me justifiant de n'avoir pas cité Sebald dans *Le Hêtre et le Bouleau*, un livre qui avait pourtant tout à voir avec ce monde d'après la chute, d'après la catastrophe. Et mon intervention devait se faire aux côtés d'une chercheuse qui enseignait alors aux États-Unis, sur la côte Ouest ; mais alors que nous discussions de ce que chacun de nous allait dire publiquement, afin de nous accorder, elle me confia cette pensée que j'eus d'abord du mal à entendre, tant je la mis sur le compte de ces modes conceptuelles dont les campus ont le secret.

« Sebald, me dit-elle, est pour moi le premier écrivain du *non-human*. »

Jusqu'à cet échange, en bord de scène, je n'avais eu tendance à le lire que sous l'angle de la ruine, de la décomposition, de la « décrépitude » ; un écrivain de la marche, qui recueillait au fil de ses pas les restes d'un certain monde : ici, dans *Vertiges*, le regard de Beyle sur le charnier de la bataille de Marengo, le regard du narrateur sur les traces du « docteur K », ou de Casanova à Venise ; les traces de ces morts irrésolues revendiquées par l'organisation Ludwig ; les restes de ses souvenirs d'enfant, à W ; et, plus généralement, l'empreinte des guerres européennes... Je l'avais vu tel un peintre hanté, croisant le documentaire et la fiction, et nous redonnant l'histoire comme une expérience archéologique ; un écrivain de l'excavation creusant dans la surface de son présent pour y révéler les profondeurs du temps. J'avais lu Sebald comme un patient greffier de la destruction et, à mes yeux, une fraternité liait son œuvre au *Danube* de Magris : une œuvre anthologique et hantologique, soucieuse de revenir une dernière fois sur le siècle, rétrospectivement, pour voir les temps longs de l'histoire européenne comme un seul continuum de destruction : une production à la fois politique et technique de la ruine. Je voyais, en quelque sorte, sa force à venir comme provenant de l'intensité de son regard tourné vers le passé. Ce bref échange me bousculait. Sebald, *non-human* ? Je compris bien des mois plus tard que ma surprise devant cet avis brutalement partagé provenait de ce que je tendais à associer à l'époque à cette perspective émergente du « non-humain ». Le fait que mon interlocutrice ait précisé qu'elle enseignait « en Californie » n'avait fait qu'ajouter au malentendu.

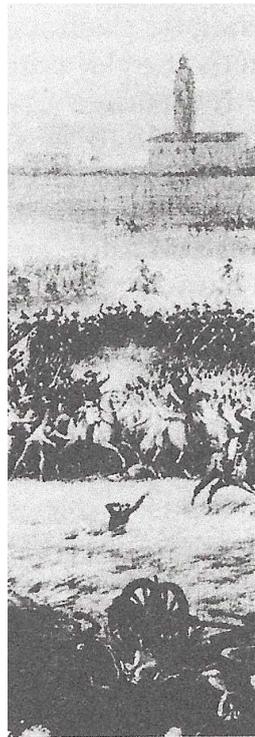
Sebald, *non human* ? Pendant qu'elle continuait de parler, je tentai d'envisager un angle par lequel j'aurais pu relier cette œuvre si européenne aux obsessions de la Silicon Valley : le transhumanisme, l'algorithme, l'intelligence artificielle, ce non-humain-là... Et je me demandais : y a-t-il dans cette œuvre quelque chose qui justifie une telle lecture ? L'intrusion de ce regard californien – à l'image des œuvres témoignant de la destruction européenne exposées au LACMA, le Los Angeles Contemporary Museum of Art, qui ont l'air soudainement imbéciles, dépourvues de raison, telle une négativité déplacée au pays de la positivité radicale – eut tendance à se relier en moi à ce que je savais être, dans cette région-là, une passion soudaine : une curieuse soif de penser, de concevoir et de bâtir un monde *non-human* et *post-human*. Et j'eus bien du mal à entendre, de prime abord, ce

commentaire, autrement que sous l'angle de cette euphorie de la Valley : une passion pour le corps sans organe du nouvel horizon de l'Occident ; si bien que je marquai une résistance immédiate à l'idée d'accueillir ça : Sebald *non-human*. Ce ne fut que lorsque tombèrent mes premiers réflexes de défense qui me portaient à opposer à cet enchantement post-humain l'histoire de nos négativités, de nos critiques, que je pus voir ce que cette idée d'une littérature du *non-human* pouvait apporter pour relire Sebald. Et c'est alors que je me mis à voir ses photographies non plus seulement comme des indices, des traces, mais aussi comme des présences : des présences matérielles témoignant au-delà de nous ; au-delà de ce nous *humain*. Telle était la fonction que remplissaient ces morceaux du monde, ces factures de restaurant, ces détails de tableaux, ces documents d'archives, ces mille et une traces : *ils témoignaient après nous*. Ils étaient des fragments, des preuves, en vue d'une lecture à venir ; un texte saisi, traversé par ce qui avait cessé d'être, par ce qui, dans l'histoire humaine, était passé du côté des choses. Et ce fut sous cet angle que je me mis à observer la phrase de Sebald : un ensemble de signes portant témoignage d'un sujet disparu : ce *Je*, un premier plan devenu « méconnaissable » qui se fondait dans l'« arrière-plan ». Il en était ainsi du passeport de *Vertiges* que j'avais reproduit : cette entité documentaire qui m'était apparue comme une chose et qui, petit à petit, se mettait à parler, à témoigner pour ce qui, sous la forme du *Je*, allait vers la mort en se confondant avec les choses.

*Dans la ruine et au-delà...*

Débarassé de la part qui, en moi, voulait juger – est-ce bien, est-ce mal ? –, je me mis à graduellement accepter que ce *non-human* soit sans jugement, par-delà toute éthique. Il y avait en effet dans cette œuvre, et au-delà, dans notre monde, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, quelque chose qui parlait non pas depuis le sujet, mais depuis son emmêlement au monde détruit, pour laisser monter sur la scène tout le fond du tableau : *le monde des choses, le revenir des choses, le devenir-sujet des choses, la nature-après-la-nature, le vaste écosystème des étants que l'humain avait négligé, exploité et usé, et qui s'affirmait dans la destruction, du fait que, dans la ruine, l'humanité redécouvrait cette question du « tenir », de la prise et, plus généralement, de sa dépendance au non-humain*. Chez Sebald, des restes, des traces étaient pris dans cet ensemble plus vaste, emmêlé, d'une *nature-après-la-nature*. Chez lui, le non-humain témoignait des destructions. C'était

comme ça qu'apparaissait W : un univers excavé de l'enfance, englouti dans une scène plus vaste, sombre, forestière, à l'image de la neige qui enveloppait la « coque de pierre », l'arche fragile de cette chapelle où *Je* avait trouvé refuge, et à l'intérieur de laquelle j'allais retrouver le narrateur abandonné pour qu'il me conduise jusqu'en sa patrie. W était donc cette matière pleine d'ombres, où il était difficile de dire qui était mort et qui était encore vivant ; où il était encore plus délicat de savoir ce qui importait le plus, des choses restées là qui témoignaient pour les absents, ou des vivants qui témoignaient pour les morts ; le bourg était situé en ce lieu-là, un lieu de témoins-choses, de témoins-objets : des arbres, des monuments, des maisons... Sebald en se laissant aller aux vertiges du temps, en recueillant les sensations d'un sujet poreux – comme on le dit d'une roche –, devenait le peintre d'un monde désanthropocentré, où l'humain et le non-humain, après s'être tant séparés, se redécouvraient dans la ruine, inséparables.



Voilà donc comment se présentait ce plateau, cette scène, où je voyais qu'il était possible de reprendre pied : celle d'une solidarité ontologique éprouvée non pas comme un retour à *l'horizon indien* d'avant la séparation des sphères, d'avant la profanation du monde par la marche en avant du Progrès, de l'Histoire, du Capital, de la Technique, du Sujet, mais comme une conséquence même de la ruine occasionnée par cette marche en avant. À

l'image de l'hybride Achab doté de sa prothèse en ivoire – sa jambe mutilée par l'animal et prolongée par l'animal – et de la très fuyante baleine blanche, le *sperm whale* Moby Dick transpercé d'artefacts humains ; à l'image de ce combat conduisant au naufrage d'une certaine idée de l'Arche, quand la cohabitation de l'homme avec les autres espèces tourne à l'anéantissement et que, sur les ruines de ce monde exténué, surgit le *cercueil de l'Indien*, le monde de Sebald pointait vers cet emmêlement : une solidarité noire nouée dans la destruction entre la nature – ce qu'il en reste – et le monde humain. Ce qui m'était donné comme lieu de reprise dans ce dernier mouvement du livre, c'était cet entrelacs, vu non pas à la lumière heureuse d'une réalliance, mais dans l'obscurité durable du meurtre et de la mutilation : « Même sur celles à peu près conservées, disait Sebald des peintures de la chapelle, très peu de détails restaient nettement visibles : des visages grimaçant de douleur et de colère, des fragments de corps tordus, un bras levé s'appêtant à asséner un coup. »

*Vers mes souvenirs d'enfance*

Je n'avais aucun mal, je dois dire, à comprendre cette solidarité noire, tant – je m'en rendais compte – le bourg de W appelait en moi les souvenirs défaits de mon enfance dans le village où j'avais grandi au milieu des forêts. Dans ma propre folie des signes, alors que je pensais à la difficulté que j'avais à envisager un *ritorno in patria*, je notais que la lettre M – la première lettre de ce village – pouvait être vue comme un W inversé ; et cette configuration de la lettre me fit me demander si cette inversion pouvait avoir un lien avec la mission que je m'étais assignée : passer d'une culture de la destruction, de la négativité, à une culture de la revie, au cœur même du drame. Comment est-il possible de passer de W à M ? Quel renversement faut-il accomplir ? Comment, à force de domestiquer les peurs, les effrois que l'histoire a plantés en nous, pouvons-nous *traverser* ? Et comment, à force de vivre dans les ruines, peut-on petit à petit se désenvoûter, et sentir avec plus de présence l'essor de cette vie matérielle, organique – les arbres, les plantes, les océans, les lacs... –, qui revient ? Comment, par une attention au présent, échapper à cette infinie litanie des fins et de la mort ? Avec les yeux de Sebald, bien sûr, je voyais que mon enfance était pleine d'obscurités que je peinais à regarder ; je pensais aux mensonges de la mère, à la lumière sombre et triste que le suicide du frère avait projetée ; et comment l'histoire, la grande Histoire, avait elle aussi poursuivi ses desseins dans les corps de deux

enfants – moi et mon frère – qui croyaient naïvement être nés *au présent*. Je pensais surtout à la façon dont la forêt qui entourait notre maison inquiétait ; à comment les silhouettes associées à ma jeune existence se fondaient dans ma mémoire avec celles des arbres ; je comprenais cette solidarité noire et ma chute m'avait conduit à y plonger ; mais, à la différence de Sebald, j'avais accueilli cette nuit non pour y rester, mais pour retrouver la lumière.

Ce fut donc avec cet espoir que je fis mon entrée dans le bourg de W.

### *Solidarité noire*

Il y a trois scènes qui hantent les dernières pages de *Vertiges*, que Sebald évoque dans le flot de ses souvenirs retrouvés : a. « le chasseur autrichien », un mannequin qui tombe en poussière lorsque le narrateur finit par se hisser dans le grenier qui lui était interdit enfant. b. La vision fugace, violente, du « docteur Rambousek » suicidé, « assis comme à l'ordinaire dans son fauteuil pivotant<sup>99</sup> ». c. La serveuse de *L'Auberge de l'Ange*, Romana, dont le narrateur s'est épris et qu'il aperçoit « étendue sur les briquettes de tourbe » sous la pression du corps d'un certain « chasseur Schlag » en train de la violer. Ce sont trois scènes-spectres qui refont surface, mais sans occuper plus que ça le récit ; elles jaillissent sans perturber la narration dont l'objet est ailleurs, dans la sédimentation de ces images d'effroi avec les autres éléments. En proie à de solides habitudes de lecture, je me surpris à vouloir en savoir plus ; à vouloir *zoomer* sur ces drames humains ; pour chercher à sauver le « premier plan », pour éviter qu'il ne soit happé par le fond de l'existence. Je voyais que je voulais maintenir, à la lecture, ce qui a structuré notre monde : une action humaine – l'Histoire – sur fond d'une nature plus ou moins neutre, comme un décor. Mais ici, je ne pouvais que constater la façon que la phrase de Sebald avait de tout dissoudre, à l'égal du salpêtre dans la chapelle de la forêt : les gestes humains à peine évoqués – la découverte du mannequin dans le grenier, le suicide du docteur Rambousek, le viol de Romana – s'évanouissent et vont se fondre à la matière-mémoire de W. Telle est la solidarité noire dans laquelle j'avais jusqu'à ce que j'aperçoive la clef par laquelle le cercle des errances

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 207.

tend à se refermer. En suivant ses peurs, en se laissant aller à ses troubles, ses porosités, le narrateur a pu accéder, en quelque sorte, au grenier de sa mémoire ; il a enfin vu ce « chasseur autrichien » dont on lui parlait enfant et qui l’effrayait. Et c’était précisément ce mannequin qui tombe en poussière dans ce *Ritorno in Patria*, qui rappelait l’histoire des soldats autrichiens partis combattre les armées de Napoléon et mourir à Marengo : cette bataille sur laquelle le livre commence. Ainsi, la boucle du récit revient au début ; les peurs de l’enfant à W ramènent à la sidération de Beyle sur le champ de bataille.

Et je fis alors comme on fait avec les livres sacrés, je revins en arrière, pour relire :

Mais maintenant, il dominait la plaine – écrit Sebald de Beyle –, il voyait se dresser çà et là des arbres secs, il voyait, disséminés sur un vaste espace, en partie déjà complètement blanchis et brillant dans la rosée de la nuit, les ossements de quelque 10 000 hommes et 4 000 chevaux qui avaient trouvé la mort en ce lieu. La différence entre les images qu’il avait en tête et celle témoignant de la réalité des combats, qui s’étalait sous ses yeux, suscita en lui un sentiment inédit d’excitation s’apparentant au vertige<sup>100</sup>.

L’une des découvertes de Sebald à W – le chasseur gris autrichien, caché dans le grenier – renvoie à cette scène de la première partie où, pour la première fois dans le texte, est imprimé le mot « vertige ». Vertige de Beyle-Stendhal face aux ruines de l’Histoire. Vertige de Sebald se plaçant dans les yeux de Beyle. Mais, plus encore, vertige de l’emmêlement, dans le charnier, des entités humaines et non humaines ; du premier plan – la guerre, la bataille – et de l’arrière-plan – la plaine, les arbres secs. 10 000 hommes, 4 000 chevaux. Leurs os blanchis et brillant dans la rosée de la nuit qui témoignent pour ce qui n’est plus désormais qu’un « paysage contaminé<sup>101</sup> ». Telle est cette solidarité des formes de vie dont il nous faut repartir, pensais-je. Des animaux – les os des chevaux –, des humains – les restes des combats –, des arbres. Un seul ensemble portant la mémoire de la fracture, de

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>101</sup> Je reprends ici l’expression de l’écrivain autrichien Martin Pollack, dans *Kontaminierte Landschaften*, Vienne, Residenz Verlag, 2014.

la séparation, quand il existait encore une différence entre *l'action humaine* et *l'arrière-plan non humain*. Le vertige de Beyle, lié à « un sentiment d'excitation », se nouait dans ma lecture au vertige de cet emmêlement noir sur lequel je concevais qu'il est possible de s'appuyer : *en souvenir de l'horizon indien*, quand l'histoire de la destruction – c'est-à-dire du pouvoir – a tant retourné la terre, tant exploité la nature, que la nature est devenue partout *humaine*, porteuse de traces, de cicatrices, de blessures ; quand elle a été traversée par l'Histoire, et que, du fait de cette longue et durable catastrophe, elle accède à l'avant-scène, en devenant non plus lieu, mais sujet : un sujet étendu, entrelacé, une *personnalité océanique fracturée* ; un sujet commun où des restes humains et non humains pointent vers une cohabitation nouvelle, à inventer, entre les diverses formes de vie.



*Vertige des étants*

Et c'est alors qu'en refermant *Vertiges* je ressentis la nécessité de poser deux images – qui étaient restées sur ma table pendant tout le travail préparatoire à cette étude – et dont je devinais qu'elles serviraient à un dernier montage : une ultime proposition pour penser en images. Par ce diptyque, je souhaitais donner une forme à ce qui se dessinait à partir de la solidarité noire entre les morts, les sacrifiés, les exterminés de notre histoire humaine et la destruction de la biosphère, de la nature, du vivant ; donner forme à ce que je percevais comme étant l'horizon du vertige sebaldien : un vertige de l'emmêlement des formes de vie qui m'aidait à apercevoir une sortie du noir, quand, par une attention à la solidarité de la nature – ce qu'il en reste – avec la vie humaine, quelque chose a lieu comme un transfert de dignité, de souveraineté : quand ce transfert de dignité et de souveraineté s'opère du fait que celles et ceux qui ont été au fil des siècles traités comme choses contaminent les choses en leur transmettant dans la mort leur statut de sujet ; quand

l'histoire de la ruine conduit à un relèvement du fond, de l'arrière-plan ; que les arbres deviennent sujets, là où sont retombés les cendres des hommes, là où ont été enterrés les ruines de la guerre, et où la chimie des usines de l'Histoire s'est liée au terrestre, à l'océanique, à l'atmosphérique ; quand, tout au bout de notre appropriation brutale du monde, la nature – ce qu'il en reste – se relève, non pas dans les termes de son ancienne souveraineté, mais en s'emparant des encodages humains tels que le droit et la technique – la fiction, le code, le signe –, pour faire présence, se mettre à son tour à parler : une nature représentée, prenant sa place dans la partition des modernes en participant à une ontologie étendue.

C'est ce *vertige des étants* – ce devenir sujet des entités silencieuses – et l'instabilité du plan ontologique qui s'ensuit qui étaient ici, dans l'œuvre de Sebald, enclos dans un écrin tragique, mais sur lesquels j'espérais pouvoir reprendre appui. Il s'agit, j'en suis conscient, d'une prise paradoxale que ce *vertige des étants* ; car il exige que l'on s'attache à ce mouvement ascendant du fond du tableau, quand, dans la littérature anthropocène, écho à notre monde anthropocène, ce qui relève dans l'ontologie classique du statut des objets – les éléments de la nature – accède au statut de sujet, à une forme de représentation, de traduction. Une *reprise*, donc, mais au cœur du vertige ; où l'on s'appuie sur l'instable d'une habitation entrelacée, où les choses deviennent sujets et apprennent à parler, non pas dans la langue *indienne*, mais dans celle des comptabilités modernes, juridiques, politiques. Et je comprenais ce tournant, vers la reprise, comme *un nouvel âge de l'histoire naturelle*. Sebald, en ce sens, était bien un descendant de Goethe, lequel s'était éloigné de l'histoire politique, pour étudier la nature : une nature incluant l'humain qui désormais était pris non plus comme éclosion, raison et conscience – bon pour le siècle de Goethe et ses illusions –, mais comme lieu des catastrophes et des destructions. Et je pensais à la lumière noire de ces catastrophes, à ce que les enfants de l'après-guerre – Sebald en est un – avaient vu dans leurs jeunes rêveries, au cœur du monde détruit. Ces enfants étaient les survivants d'Hiroshima, d'Auschwitz. Et ce qu'ils avaient absorbé, c'était ce monde des ruines, des génocides, qui se prolongeait en un seul mouvement vers l'épuisement du terrestre, de l'océanique, de l'atmosphérique. Ces regards depuis la ruine, tels que ceux de l'Allemand, m'aidaient maintenant à apercevoir pour notre siècle cet emmêlement des corps et des matières, des signes et des choses que ces signes recouvrent. Malgré l'effroi, malgré la

hantise, j'avais toujours senti à la lecture de Sebald un certain émerveillement : quand la racine d'un arbre s'enroule à la stèle d'un tombeau, ou que la glace en fondant découvre un cadavre. C'est ce qui arriverait, pensais-je, si les musées voués aux noms des disparus – les musées de l'esclavage, de la Shoah et des divers génocides – s'ouvraient à cet emmêlement. À ce propos, lors d'un voyage en Pologne, j'avais été ému d'apercevoir derrière l'immense allée des baraques, après les chapes de béton des crématoires détruits, un bosquet de bouleaux. Je concevais qu'il était possible de voir un jour dans ces musées les traces de ces entrelacs de silhouettes humaines avec les animaux, les plantes ; à l'image de la plaine de la bataille de Marengo où les ossements blanchis de 10 000 soldats et 4 000 chevaux s'offraient au regard. Il aura fallu ça, me disais-je, des années, du temps ; il aura fallu aller au bout de cette *passion du sujet*, au bout de cette obsession moderne – *Je* et ses droits. Il aura fallu, après les drames et les guerres qui défigurent, en sauver le nom et entreprendre la longue critique des savoirs qui ont permis sa destruction ; il aura fallu – et il faut encore –, pour chacune de ces destructions, reprendre l'histoire du nom ; mais dans le sillon de ce sauvetage, de cet éprouvant sauvetage du *Je*, il importait de voir aussi comment ce mouvement de restauration peut contribuer à un puissant relèvement du fond, de la nature, des choses, des objets. Le regard de l'enfant des ruines allemandes, Sebald, imprégné de ces visions du désastre, attentif à ces plantes qui se relèvent après les bombardements, a su dépeindre cet entrelacs ; en cherchant dans la culpabilité, dans la honte, en tombant lui-même en ce lieu où le sujet s'efface, l'enfant devenu adulte a trouvé ce *quelque chose d'autre* qui n'est pas une vie seule, disparue, rendue à sa singularité. Dans son enquête sur la destruction, il a conté une histoire plus vaste de l'enlacement. Et c'est cet enlacement qui est là, pour moi, dans ces deux images côte à côte sur mon bureau.

*Les dernières images, ou les premières d'un autre temps...*

À gauche, c'est une photo en noir et blanc des restes d'un camp où je savais que l'un de mes ancêtres avait été déporté. À gauche, il y a donc cette trace de l'effroi, duquel tout, après la Seconde Guerre mondiale, est si mal reparti : qui en voulant rebâtir une morale, qui en cherchant à restaurer le *Je* détruit, qui en jouant à la guerre des mémoires, des souffrances, dans une lutte pour la reconnaissance. Ce camp : trou de la conscience, de l'Europe, de l'industrie, du pouvoir ; cette entaille dans l'histoire de l'administration du

vivant, quand des sujets furent, par la loi, le langage, la technique, dans un code lointain, racialisé, réduits au statut de choses ; cette image, c'est la blessure dont Sebald porte la charge. *Buchen* – hêtres, *Wald* – forêt : la *forêt des hêtres*. Ces forêts si proches ; ces arbres que l'on aperçoit en bordure, qui témoignent en silence ; qui se chargent matériellement du souffle des vies détruites, qui en recueillent *l'esprit*. Ces forêts qui étaient le lieu-dit des cendres – Birkenau, *le lieu des bouleaux*, Buchenwald, *la forêt des hêtres* – des lieux de l'emmêlement.

Et à droite, signe d'un passage de ce temps de la hantise au temps de la reprise, cette autre forêt de hêtres au printemps, au début du XXI<sup>e</sup> siècle : trois générations humaines mais une seule génération d'arbres plus tard ; c'est la *Buchen-Wald* de Hümmel, où travaille le garde forestier devenu célèbre du nom de Peter Wholleben – en traduction, son nom se lirait « Pierre La Vie-pleine », « Pierre La Vie-entière ». C'est dans cette forêt que le garde forestier le plus connu de la nouvelle écologie allemande a accompli sa conversion « au langage secret » des arbres ; là qu'il s'est mis à écouter la voix des hêtres.

À la croisée de ces deux images, dans leur écart, s'est écrite l'œuvre de Sebald : cette œuvre qui ne se relève pas de la mort, mais qui en étant si présente, si attentive aux lieux détruits, pointe vers cette revie : cette émotion restante d'une *nature-après-la-nature*. Et moi, écartelé entre ces images, celle d'un siècle en voie d'être oublié et celle d'un temps à venir où la nature accédera au statut de sujet, je ne sais plus que faire, sinon consigner mes questions : de quelle espèce d'histoire les hêtres du XXI<sup>e</sup> siècle seront-ils les témoins ? Et comment cette accession de la nature au statut de sujet, à l'endroit de la destruction, s'organisera-t-elle ? Cette biomasse nourrie par l'histoire de la mort ne risque-t-elle pas d'être encore étouffée par d'autres encodages ? Je regarde mes deux images et j'en étends le cadre à d'autres destructions : je pense à l'océan où ont transhumé les bateaux de la Traite, là où les corps des esclaves ont été jetés ; je pense à la façon dont l'océan s'est chargé de leur peau, de leur eau ; je pense au monde amérindien qui s'est, dans la destruction, lié aux paysages, en y laissant des noms et le sens d'un souvenir – « sacré = monde » ; je pense à cet agencement par quoi le vivant – les arbres, les forêts, les lacs, les rivières, les océans, les plantes et les animaux qui leur sont associés –, en se nouant, dans la ruine, aux sujets humains détruits ou relégués, a

commencé à se hisser, à s'affranchir. Et ainsi, depuis le négatif, comment quelque chose se relève ; un *ça* né de l'entremêlement de nos vies avec le monde, dont il nous faut biochimiquement repartir.

*Une dernière phrase*

Il y a cette dernière phrase, dans *L'Archéologue de la mémoire*, ce livre où sont rassemblés des entretiens donnés par Sebald à la presse lors de la sortie de ses romans ; je dis « dernière », car j'ai tout au long de cette histoire du vertige pressenti que je devrais la mentionner à la fin, quand ce chemin de la place de Tolède aux forêts allemandes aurait été conté ; et le moment est venu. Il s'agit d'une phrase non écrite, que Joseph Cuomo, l'interviewer, rapporte de l'écrivain. J'y trouve l'expression exacte de la ligne de crête sur laquelle il me semble que tout savoir du vertige se tient : là, entre les deux images, entre la ruine du sujet et le relèvement du monde, entre le pouvoir et la puissance, entre les signes et ce dont les signes croient s'emparer, entre les encodages et la vie nue, entre ce que nous sommes, des producteurs de devenirs techniques, médiatiques, fictionnels, vivant dans le lointain, et ce qui est en dehors de tout média, de toute technique, de toute fiction : nos corps plus ou moins véloce, plus ou moins blessés, et la nature qui désormais persiste dans le maillage étroit de nos industries.

Nous vivons exactement sur la ligne de fracture entre le monde de la nature dont nous sommes chassés, ou dont nous nous excluons nous-mêmes, et cet autre monde qui est généré par nos cellules nerveuses. Et donc il est clair que cette ligne de fracture traverse notre constitution physique et psychique. Et c'est probablement à l'endroit où ces plaques tectoniques frottent l'une contre l'autre que résident les sources de la douleur [...]. Et je ne pense pas qu'il y ait une quelconque façon d'y échapper [...]. D'ailleurs, en réalité, je n'ai pas très envie d'être tiré d'affaire<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> *L'Archéologue de la mémoire, op. cit.*, p. 100.

Voilà quel est le champ d'attention du vertige, sa zone d'intensité. C'est cela, cette « ligne de fracture » entre le monde de la nature « dont nous sommes chassés ou dont nous nous excluons nous-mêmes » et cet autre plan de l'existence « qui est généré par nos cellules nerveuses » : le plan de nos habitations fictionnelles, sémiotiques, de tous les codes que nous produisons, inventons, qui finissent par nous posséder. Habiter vertigineusement, c'était se tenir dans l'attention à cet écart, dans ce vide, entre le monde et les signes, entre la puissance du vivant et le pouvoir de l'ordonner, de le créer ou de le détruire ; et ce qui me frappe dans cette phrase, en plus de sa concision, c'est surtout sa chute : cette idée que la douleur, les sources de la douleur sont là, « où ces plaques tectoniques frottent ». Tout le temps de mon enquête, je me serai donc tenu là.

## ÉPILOGUE

*Quand les forêts, les rivières, les lacs, les océans, les glaciers deviennent sujets...*

Je ne sais à l'issue de cette aventure de la relecture – réengager ma bibliothèque autrement dans les temps – si j'ai réussi à reprendre pied. Et peut-être sentira-t-on cette déception – la mienne ou celle qui saisira le lecteur, la lectrice – de ne pas avoir mieux vu, mieux compris pourquoi je suis tombé. Mais il y a des voiles que la pudeur impose et je reconnais ici que, tout au long de cette circulation autour des textes qui m'ont nourri et sur lesquels je ne cesse de m'interroger, j'ai moins usé de mon effondrement personnel pour visiter l'obscur que pour entendre ce que ces livres du passé ont senti de ce vertige. « À quoi on tient ? À quoi sommes-nous attachés ? » n'ai-je eu de cesse de me demander tout au long de cette histoire. Et de ce questionnement entêtant, j'ai au moins tiré une réponse : nous, *sapiens*, sommes liés à des codes, des scripts, des fictions, et cette forme d'attachement porte en lui un oubli du monde. C'est à l'heure d'un bouleversement de nos systèmes de signes – quand nos fictions, nos croyances, nos codes lâchent – que nous tombons, que nos appuis cèdent, que nous découvrons la ruine, dans l'ombre de nos encodages. J'ai vu cela : ces pouvoirs qui cèdent, que les fictions emportent dans leur chute ; et, à rebours, j'ai vu la capacité qu'a la fiction de nous relever en créant une autre croyance, une nouvelle attache. Je n'ai pas compris ces phénomènes *intellectuellement*, mais *matériellement*, par l'expérience du corps tombant. Et c'est en tombant aussi que j'ai vu l'horizon de nos vies en ce début de siècle. En tant que créatures encodantes, suspendues, attachées à des codes qui recouvrent les choses, nous n'avons plus de « réel » si ce n'est celui qui nous apparaît dans la ruine et les conflits de codes. Et face à ce réel désespérant, conflictuel, nous voici engagés dans une bataille non pour retrouver ledit « réel », mais pour opposer aux fictions naturalisées – l'ordre juridique, économique, politique dans lequel nous vivons depuis des siècles – des fictions nouvelles, qui transformeront nos habitations. Voilà où je vois que nous nous tenons : à l'orée d'une nouvelle extension des codes, d'un redéploiement des fictions et des croyances qui nous gouvernent. Ce qui a

pris le nom d'*anthropocène* ou de *capitalocène* – le constat d'un lien entre le développement de *sapiens* et la destruction des appuis terrestres, atmosphériques, océaniques – est un temps où se révèle le pouvoir de destruction de nos fictions. Et le temps à venir que nous avons à concevoir tient à un effort paradoxal : produire de nouvelles fictions – d'autres codes – pour nous relier au monde autrement ; nous remettre à raconter des histoires ou à interpréter les histoires du passé pour changer nos fictions de gouvernement, de représentation, alors même que nous savons que le fait seul de produire des narrations tend à effacer, détruire, et nous éloigner du vivant. Voilà le cœur du pari : un pari *Folamour* pour une autre espèce d'à-venir, qui porte ce savoir tragique que les signes, les codes, les histoires, sont aussi ce par quoi la vie est détruite.

PLANÈTE • POLLUTIONS

## Aux Etats-Unis, le lac Érié a désormais le droit légal « d'exister et de prospérer naturellement »

Les habitants d'une ville de l'Ohio ont donné à ce lac un statut juridique qui permet théoriquement de poursuivre les pollueurs.

Et tandis que je considère cette vie paradoxale, encodée, je reçois une nouvelle d'un ami qui souhaite partager avec moi la lecture d'un article<sup>103</sup> : les habitants d'une petite ville portant le nom de « Toledo » dans l'État d'Ohio ont été appelés à voter pour donner au lac Érié une « personnalité juridique ». Afin de répondre à la destruction – celle occasionnée par un système où les fictions entrepreneuriales et étatiques gouvernent le vivant –, ces habitants tentent l'aventure d'une nouvelle histoire. « Le lac Érié a désormais le droit légal d'exister et de prospérer. » Et plus loin : « Les habitants viennent d'offrir à ce lac un statut qui permet de poursuivre les pollueurs, d'aller devant les tribunaux. » J'apprends que là-bas, ils ont été plus de 61 % à voter pour « émanciper » cette eau qui les enserre et dont ils vivent : transformer un élément de la nature en sujet, lui donner un statut, de telle façon qu'il puisse accéder à la parole, aller devant les tribunaux pour se défendre *en tant que lac*. « Les dernières années, lis-je, les villes des bords de l'Érié ont eu à

---

<sup>103</sup> Pierre Bouvier, « Aux États-Unis, le lac Érié a désormais le droit légal d'exister et de prospérer naturellement », *Le Monde*, 22 février 2019.

souffrir de la pollution. L'eau potable que leur offrait le lac ne l'était plus. » Pendant trois jours, 500 000 habitants ont eu à souffrir de la pollution. Ainsi va l'emmêlement des vies non humaines et humaines. Depuis la ruine du vivant, quelque chose se soulève. C'est ce *soulèvement* qui pointe à l'horizon de ces études vertigineuses ; quand, à partir des lieux détruits, *sapiens* n'a pas d'autre choix que de repousser la frontière de ses fictions en les étendant à ce qui fut relégué. Nous voilà passant d'une bibliothèque de la ruine – le XX<sup>e</sup> siècle – à une nouvelle bibliothèque de la nature – le XXI<sup>e</sup> siècle – parce que, dans la destruction, nous avons fait l'expérience de la solidarité entre le corps humain et le corps non humain, et que nous sommes à la fin touchés par la boucle de rétroaction de nos pouvoirs. Là-bas, en Nouvelle-Zélande, les aborigènes obtiennent que l'on donne à une rivière le rang de « personne morale ». Là-bas, en Inde, on élève le Gange en lui donnant le droit de dire *Je*. Là-bas, les habitants de Toledo, au bord du lac Érié, se lancent à leur tour. Partout, la *nature-après-la-nature* se soulève. Voilà la seule révolution qui vient, celle de cet *horizon indien* qui nous saisit en des termes modernes. Il s'agit d'une *révolution de la loi*, c'est-à-dire de la fiction et du code qui organisent une nouvelle partition du monde entre les espèces. Et je pense : le fait que cette nouvelle envoyée par mon ami vienne de là, de Toledo, ce nom qui fait écho à la place de Tolède où mon enquête a débuté, où don Quichotte commença de remplacer le réel détruit par la fiction, ne peut pas relever du seul hasard. Je m'en remets donc pour finir à ce signe, à ce message qui tombe là. Je me rends à ce signifiant de Tolède, à cette idée qu'en changeant son nom on modifie une part, aussi infime fût-elle, du destin des choses. J'accompagnerai ces habitants, me dis-je. Pour contrebalancer les fictions qui ont détruit ce monde, je pousserai la fictionnalisation plus avant, jusqu'à ce que les choses elles aussi se mettent à parler. C'est ça, le vertige qui pointe dans ce soulèvement, quand forêts, rivières, océans, lacs, glaciers pourront dire *Je* : un mouvement où les manquants, les sujets détruits, les invisibles, les silencieux seront mobilisés et transformeront une énergie de la mémoire, des spectres, en énergie créatrice. Plus nous serons nombreux à croire en ces sujets emmêlés, ces *je océaniques*, plus nous parviendrons à changer les formes de nos habitations. Mais alors, nous n'aurons pas retrouvé le *terrestre*. Nous n'aurons pas repris pied. Nous n'aurons pas reconstruit un sol où habiter. Nous aurons simplement déployé de par le monde un autre code et un plus grand vertige.



## REMERCIEMENTS

Et comme il se doit, dans une histoire du vertige où il importe toujours de finir par ce qui renvoie au commencement, je souhaite ici remercier celles et ceux sans lesquelles cette thèse et cette relation avec la recherche n'auraient jamais pu s'accomplir. Ma gratitude va donc en premier à Dominique Rabaté, qui fut pour moi comme un grand frère vigilant et bienveillant au fil de ces cinq années ; sa propre histoire de la lecture, qui n'oublie rien de ce que le XX<sup>e</sup> siècle a produit, a recherché, par la littérature, m'aura tenu compagnie pour m'aider, à mon tour, à ne rien oublier. Je pense ici également à Victor Pouchet qui, en suivant avec attention le cycle « Histoire du vertige », à la Maison de la Poésie de Paris, m'aura permis de mettre à l'épreuve, à l'oral, certaines des idées qui traversent ce travail. Je voudrais aussi adresser mes remerciements à Kianush Ruf, qui, à Berlin, aura été un précieux *conversation partner* ; à Denis Cellier, sans lequel je ne me serai sans doute pas relevé, pour m'avoir initié aux techniques d'écoute active, et ainsi, m'avoir redonné foi en un possible retour à la vie ; je pense également à Catherine Coquio, qui m'a témoigné, par sa présence tout au long du cycle à la Maison de la Poésie, une attention intense ; à Lionel Ruffel et Frédérique Aït-Touati, dont les usages de la littérature, bien au-delà du champ littéraire, ont été de si précieux alliés ; à Markus Messling qui, depuis Berlin également, porte cette haute idée, combattante, d'une littérature *construisant* le monde ; à Philippe Blaizot, sans lequel je ne serais jamais venu à bout du nombre infini de corrections et de mises en ordre qu'une telle entreprise exige. Je veux enfin adresser mes remerciements à toutes celles et ceux qui, par leurs engagements, leurs écrits, leurs paroles, ont croisé mon esprit en quête de métamorphoses et, ainsi, m'ont permis de m'entêter dans cette pensée déraisonnable que les idées et le langage ont encore un impact sur les temps présents et à venir.



## BIBLIOGRAPHIE

- ABRAM, David, *Comme la terre s'est tue*, trad. Didier Demorcy et Isabelle Stengers, Paris, La Découverte, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1997.
- ALTER, Robert, *Pen of Iron. American Prose and the King James Bible*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2010.
- BORGES, Jorge Luis, « De la rigueur de la science », in *Histoire universelle de l'infâmie, Histoire de l'éternité*, trad. Roger Caillois et Laure Guille, Paris, Éditions du Rocher, 1951 ; rééd., 10/18, 1994.
- BOUVIER, Pierre, « Aux États-Unis, le lac Érié a désormais le droit légal d'exister et de prospérer naturellement », *Le Monde*, 22 février 2019.
- CARROLL, Lewis, *Sylvia and Bruno Concluded*, Londres, Macmillan and Co, 1893
- CERVANTES, Miguel de, *L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche*, trad. fr. Aline Schulman, Paris, Éditions du Seuil, 1997, 2 vol. ; rééd., coll. « Points », 2001.
- COCTEAU, Jean, *Les Mariés de la tour Eiffel*, Paris, Gallimard (1<sup>re</sup> éd., 1948), coll. « Folio », 2016.
- FAULKNER, William, *Tandis que j'agonise*, trad. Maurice-Edgar Coindreau, 1<sup>re</sup> éd., Paris, Gallimard, 1934, trad. révisée, coll. « Folio », 1973, rééd. 2015.
- GENIN, Isabelle, « La Baleine Blanche a mauvais genre », in *Palimpsestes*, 21 (2008), *Traduire le genre grammatical : un enjeu linguistique, et/ou politique ?*, p. 55-74.
- GLISSANT, Édouard, *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2009.
- GUIDEE, Raphaëlle, *Mémoire de l'oubli*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- HULIN, Michel, *La Mystique sauvage*, Paris, PUF, 2008.
- JAMESON, Fredric, *La Totalité comme complot. Conspiration et complot dans l'imaginaire contemporain*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.
- LOPES, Teresa Rita, *Pessoa por conhecer – Roteiro para uma expedição*, Lisbonne, Estampa, 1990.
- MAGRIS, Claudio, *Danube*, trad. Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Gallimard, coll. « Folio », 1988.
- MARSH, George Perkins, *Man and Nature : Or, Physical Geography as Modified by Human Action*, 1864.
- MELVILLE, Herman, *Moby Dick*, trad. Henriette Guex-Rolle, éd. révisée, Paris, Garnier-Flammarion, 2012.
- PEREC, George, *La Disparition*, Paris, Denoël, 1969 ; rééd., Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1989.
- , *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975 ; rééd., Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1993

- PESSOA, Fernando (Bernardo Soares), *Le Livre de l'intranquillité*, trad. fr. Françoise Laye, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1999.
  - (Alberto Caeiro), *Poèmes païens, Œuvres complètes*, t. V, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1989.
- POLLACK, Martin, *Kontaminierte Landschaften*, Vienne, Residenz Verlag, 2014.
- POWERS, Richard, *L'Arbre-Monde*, Paris, Le Cherche Midi, 2018.
- SEBALD, W. G., *De la destruction, comme élément de l'histoire naturelle*, trad. Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2004.
  - , *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W. G. Sebald*, trad. de l'anglais par Patrick Charbonneau et Delphine Chartier, Arles, Actes Sud, 2009.
- —, *Vertiges*, trad. Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2001 ; rééd. coll. « Babel », 2012.
- TOLEDO, Camille de, *L'Inversion de Hieronymus Bosch*, Paris, Verticales, 2004.
  - , *Le Hêtre et le Bouleau. Essai sur la tristesse européenne*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2009.
  - , *Vies et mort d'un terroriste américain*, Paris, Verticales, 2007.
  - , *Vies potentielles*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2011.
  - , *Visiter le Flurkistan ou les Illusions de la littérature monde*, Paris, PUF, 2008.
- ZWEIG, Stefan, *Le Monde d'hier*, trad. Serge Niémetz, Paris, Belfond, 1993, rééd. « Livre de Poche » ; trad. Dominique Tassel, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013.
  - , *Montaigne*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 6<sup>e</sup> éd. 2012.

## INDEX

- ABRAM, David, 113  
 Adonai, 207, 227  
 AGAMBEN, Giorgio, 74  
 Al-Andalus, 35, 40  
 Alhambra, 41  
 ALTENBERG, Peter, 114-118, 179  
 ALTER, Robert, 226  
 Amazonie, 210  
 AMBROSI, Alfredo Gauro, 176, 177  
 Amsterdam, 136, 137  
 ANGELOPOULOS, Theo, 125  
 Attila, 104  
 Auschwitz, 237, 288  
  
 Barcelone, 280  
 BASHEVIS SINGER, Isaac, 107  
 BATTISTON, Patrick, 267  
 BAU, Joseph, 238  
 BAUDRILLARD, Jean, 117, 118  
 BECKETT, Samuel, 186, 187  
 Belgrade, 104  
 Benengeli (« auteur » du Quichotte), 31-35, 37,  
     38, 40, 45-47, 49, 52, 64, 66, 96, 247  
 BENJAMIN, Walter, 73, 75, 87  
 Berlin, 9, 94, 96, 255, 276  
 BERMAN, Antoine, 131  
 BEYLE, Henri, *alias* Stendhal, 256-260, 265,  
     277, 281, 286  
 Bezaudin, morne de, 134  
 Bhopal, 146  
 BIOY CASARES, Adolfo, 63, 65, 69  
 Birkenau, 108, 290  
 BLAKE, William, 244  
 Bonne-Espérance, cap de, 185, 191  
 BORGES, Jorge Luis, **59-87**, 91, 101, 107, 129,  
     152, 154, 174, 193, 208, 247  
  
 Boston Tea Party, 236  
 BOURDIEU, Pierre, 114, 120  
 Bratislava, 104  
 BRECHON, Robert, 190  
 Brenner, col du, 277  
 British Petroleum, 252  
 BUBER, Martin, 123  
 Buchenwald, 108, 290  
 Budapest, 104  
  
 Caeiro, Alberto (hétéronyme de Pessoa), 183,  
     188, 189, 196, 202, 204, 206  
 CAILLOIS, Roger, 60  
 Campos, Alvaro de (hétéronyme de Pessoa),  
     188, 196  
 Cape Cod, 212  
 CESAR, empereur, 100  
 CARROLL, Lewis, 69-75, 83, 84, 95, 107, 154  
 CELAN, Paul, 122-124  
 CERVANTES, Miguel de, **29-58**, 59, 60, 66, 101,  
     102, 137, 193, 208  
 CESAIRE, Aimé, 147  
 CHARBONNEAU, Patrick, 255, 259, 267  
 CHARTIER, Delphine, 259  
 CHOURAQUI, André, 226  
 CLAUSEWITZ, Carl von, 111, 112  
 COINDREAU, Maurice-Edgar, 165  
 CUOMO, Joseph, 259, 291  
  
 Dacie, 104  
 DANTE, 266, 273  
 Danube, **89-126**, 129, 133, 135, 147, 168, 278  
 DEMORCY, Didier, 113  
 DERRIDA, Jacques, 269  
 DESCARTES, René, 110, 120, 132, 158, 181-  
     183, 188, 193, 206

- DESCOLA, Philippe, 210  
 Donaueschingen, 100, 101  
 Durban, 184  
 DÜRER, Albrecht, 158-160, 162, 189
- ECO, Umberto, 50  
 Érié, lac, 294, 295
- FANON, Frantz, 147  
 FAULKNER, William, 137, **151-178**, 182, 190,  
 195, 202, 208, 226, 260  
 Fidji, îles, 214  
 FLAUBERT, Gustave, 112, 113  
 Forêt-Noire (Schwarzwald), 90, 100, 102, 135  
 FRANÇOIS-FERDINAND, archiduc, 110  
 FREUD, Sigmund, 199-201  
 Fukushima, 146  
 Furtwangen, 100, 101
- Garde, lac de, 256, 265, 270, 277  
 GENETTE, Gérard, 155  
 GENIN, Isabelle, 221-224  
 GIONO, Jean, 222, 223  
 GLISSANT, Édouard, 103, **127-150**, 151, 152,  
 155, 157, 166, 168, 203, 207, 208, 278  
 GOETHE, Johann Wolfgang von, 120, 121, 288  
 Grand-Saint-Bernard, col du, 257  
 Grenade, 41, 200  
 GUERNE, Armel, 222  
 GUEX-ROLLE, Henriette, 222  
 GUIDEE, Raphaëlle, 277
- Haïfa, 232  
 HALS, Frans, 181  
 HAWKS, Howard, 177  
 HEGEL, G. W. F., 111, 112, 114, 120  
 HEIDEGGER, Martin, 102, 112, 120, 132, 135  
 HÉRODOTE, 100  
 HILBERG, Raul, 40  
 Hiroshima, 288  
 HITCHCOCK, Alfred, 60, 61, 64, 68, 77, 80, 82,  
 83, 91, 118, 129  
 HOBBS, Thomas, 53, 176, 225
- HOLBEIN LE JEUNE, Hans, 159  
 Horeb, mont, 227  
 HUMBOLDT, frères, 113  
 Hümmel, 290  
 HUSTON, John, 215  
 Hyrcanie, 100
- Jacob (Ia'acob), 226-228  
 JAMESON, Fredric, 275  
 JARMUSCH, Jim, 242, 244  
 JAWORSKI, Philippe, 221, 222  
 Jonas, 209, 215, 219, 230, 234, 238, 264  
 José, Maria (hétéronyme féminin de Pessoa),  
 197, 198
- KAFKA, Franz, 256-259, 265, 266, 271, 273  
 KENT, Rockwell, 240, 250  
 KEPLER, Johannes, 110  
 KIERKEGAARD, Søren, 112  
 KLEE, Paul, 87  
 Krummenbach, 279, 280
- LA BOETIE, Étienne de, 54, 55  
 LACAN, Jacques, 269  
 LACMA, 281  
 LATOUR, Bruno, 50, 221  
 LAYE, Françoise, 190  
 LE GRECO, Domínikos Theotokópoulos, dit,  
 29, 30, 40, 50, 52, 56, 59  
 Lépante, bataille de, 32  
 Léviathan, 209, 225, 227, 230  
 Lisbonne (Lisboa), 130, 136, 137, 179, 184,  
 186, 193, 199  
 Los Angeles, 79, 118, 232, 233, 281  
 LOURENÇO, Eduardo, 190  
 Lynch Davis, B. (signature collective  
 Borges/Bioy Casares), 63, 65, 69
- MAGRIS, Claudio, **89-126**, 129, 130, 135, 136,  
 142, 146, 152, 154, 179, 192, 203, 208, 249,  
 278, 281  
 Manche (Mancha), 31, 35-37, 41, 44, 49, 58,  
 59, 86, 208, 220

- MARC-AURELE, 110  
 Marengo, bataille de, 257, 281, 286, 289  
 MARIANNE, *voir* Willemer, Marianne von  
 Mariposa, 233, 234  
 MARSH, George Perkins, 76  
 Mauthausen, 110  
 MCCARTHY, Cormac, 226  
 MELVILLE, Herman, 137, 153, **207-253**, 264  
 Milan, 266, 277  
 Miranda, Suarez (« auteur » de « De la rigueur de la science »), 61, 63-67, 69, 70, 73, 101, 247  
 Moïse (Moshé), 226-228  
 MONTAIGNE, Michel de, 51-57, 61, 154, 176  
 MORRIS, William, 75  
 MORRISON, Toni, 156  
 Murano, 261  
 MUSIL, Robert, 98, 99, 117, 120-123, 135, 137, 249  
 MUSSOLINI, Benito, 176, 177  
  
 NABOKOV, Vladimir, 186, 187  
 Nantucket, 137, 209, 212, 216, 218, 234, 236, 241-243, 252  
 NEWEKLOWSKY, Ernst, 111-114, 120, 135  
 Nibelungen, 103  
 NIEMETZ, Serge, 145  
 Noé, 153, 213  
 Nouvelle-Zélande, 251, 295  
 NOVAK, Kim, 80, 84  
  
 Pacifique, océan, 217, 231, 232, 252  
 Panjang, 214  
 Pannonie, 104  
 Paris, 109, 114, 116, 119, 130, 137, 180, 201  
 PASCAL, Blaise, 176, 206, 208  
 PASTUREAU, Jean et Marie-Noëlle, 98, 149  
 PAVLOV, Alexei Petrovitch, 76  
 Pelée, montagne, 129, 130, 134, 136, 140, 141, 145, 146  
 Pénélope, 28  
 PEREC, George, 40, 257, 277  
 PESSOA, Fernando, 137, **179-206**, 207, 208, 211, 229, 230  
  
 PICASSO, Pablo, 161, 175  
 PLINE, 100  
 POLLACK, Martin, 286  
 Pompéi, 129, 130  
 Poséidon, 219  
 PROUST, Marcel, 112, 195  
 PTOLEMEE, 100  
  
 Ratisbonne, 108, 109  
 Reis, Ricardo (hétéronyme de Pessoa), 188, 196  
 REMBRANDT, 234  
 Rhin, 103  
 ROLLAND, Romain, 199-201, 211  
 Rome, 136, 137, 144, 157  
  
 Saint Empire romain germanique, 108  
 Saint-Pierre, 129, 130, 136, 137, 140, 143-145  
 San Erasmo, île, 261  
 San Francesco del Deserto, île, 261  
 San Francisco, 232, 233  
 SCHULMAN, Aline, 31  
 SCHUMACHER, Harald dit « Toni », 267  
 Search, Alexander (hétéronyme de Pessoa), 185, 186, 196  
 SEBALD, W. G., 75, 187, **255-292**  
 SÉNÈQUE, 100  
 SERVIGNE, Pablo, 83  
 Shell, 252  
 Siegfried, 103  
 Silicon Valley, 26, 281  
 Soares, Bernardo (semi-hétéronyme de Pessoa), 179, 180, 182, 187, 189-194, 196, 198, 202-204  
 Sodome, 228  
 Souleika, livre de la, 120, 121  
 SPELTERINI, Maria, 5  
 Spiderman, 28  
 STEINER, George, 187  
 STENDHAL, *voir* Beyle, Henri  
 STENGERS, Isabelle, 113  
 STEVENS, Raphaël, 83  
 STRABON, 100

- TAGORE, Rabindranath, 199, 211  
TASSEL, Dominique, 144  
Tchernobyl, 146  
Tel-Aviv, 232, 238  
Tolède (Toledo), 29, 30, 35-37, 40, 44-47, 49,  
51, 57, 72, 84, 96, 99, 105, 137, 192, 291,  
294  
Toledo (Ohio), 294, 295  
Tongatabou, 214  
  
Ulysse, 219, 276  
  
VALERY, Paul, 146  
Venise, 136, 256, 257, 260, 261, 263, 264, 268,  
270, 277, 281  
Vérone (Verona), 256, 257, 260, 265, 277  
Vienne, 104, 114, 115, 117, 118, 130, 137, 201,  
273, 277  
  
VOLLARD, Ambroise, 161, 162, 175  
VOLTAIRE, François-Marie Arouet, dit, 130  
  
Wall Street, 215, 219  
Wanpanoags, 243  
WEBER, Max, 215, 216  
WELLES, Orson, 215  
Whanganui, 251  
WHOLLEBEN, Peter, 290  
WILLEMER, Marianne von, 120-122  
WITTGENSTEIN, Ludwig, 110  
World Trade Center, 67, 273  
  
Yosemite Park, 232-234  
YOUNG, Neil, 244  
  
ZENITH, Richard, 190  
ZWEIG, Stefan, 53, 143-146, 148, 226